

Theoretisch-praktische
Anleitung

zur

Herstellung

eines

würdigen Kirchengesanges.

Verfaßt

von

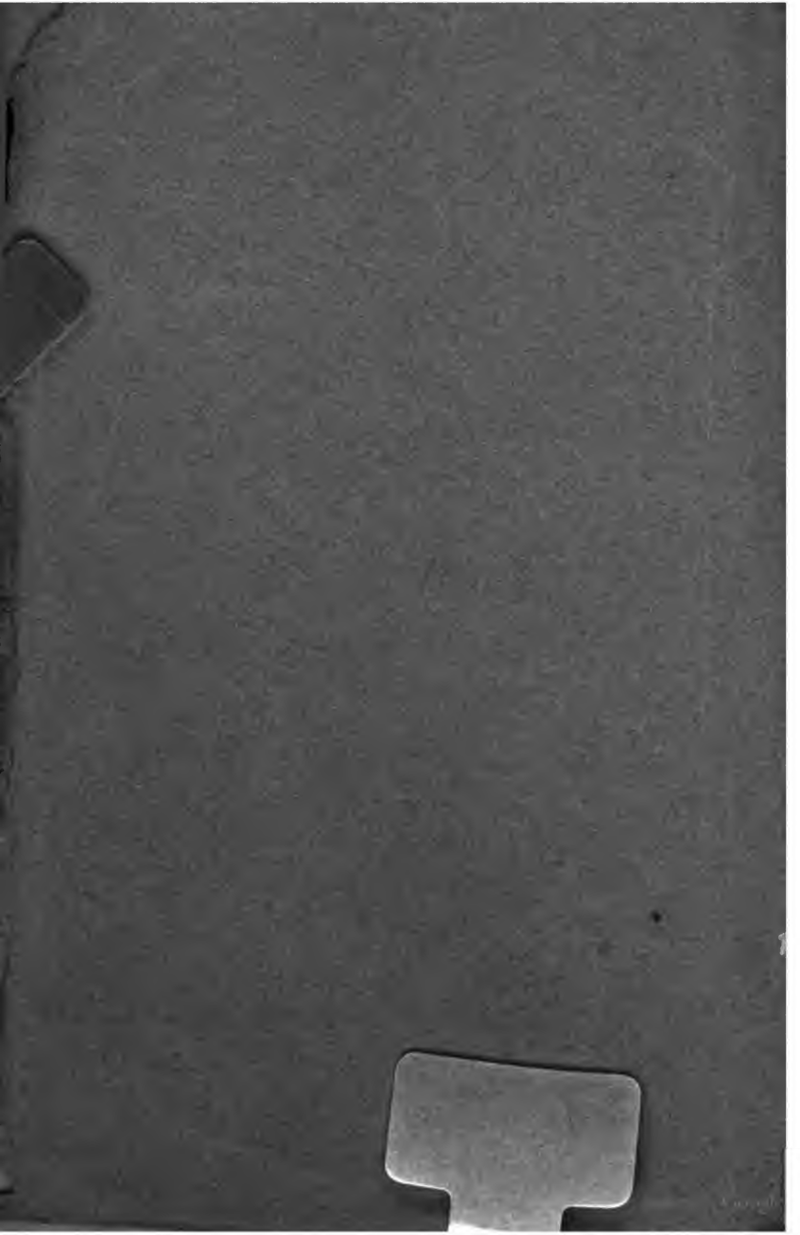
Stephan Lück,
[illegible] zu Trier.

Trier. 1850.

Eigenthum des Verfassers.

In Commission bei F. Lintz, Buch- und Musikalienhandl.

Preis [illegible] Sgr. [illegible]
[illegible]



M. Walrand 1857

Theoretisch-praktische Anleitung

zur

Herstellung

eines

würdigen Kirchengesanges.

Verfaßt
von
Stephan Lück,
Domcapitular zu Trier.

Trier, 1856.

Eigenthum des Verfassers.

Vorwort.

Zur Zeit, als der Kirchengesang in höchster Blüthe stand; als kunstsinnige katholische Fürsten, dem Beispiele des Kirchenoberhauptes folgend, einen wahrhaft großartigen Kirchengesang an ihren Höfen unterhielten; als die Domkirchen nicht zurückblieben und durch ihr Beispiel mächtig auf die größern und kleinern Kirchen der Umgegend einwirkten; als die größten Componisten ihre Talente ausschließlich oder doch vorzugsweise der religiösen Tonkunst weiheten; als die bedeutendsten Conservatorien es als ihre Hauptaufgabe ansahen, den Kirchengesang zu pflegen, und dafür sorgten, daß es nicht an Solchen fehlte, welche die Meisterwerke jener Componisten aufzuführen verstanden; als das Volk bei seiner Glaubensfreudigkeit auch noch eine große Empfänglichkeit für dieselben hatte; — in dieser Zeit, welche in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts begann und um die Mitte des achtzehnten endigte, unterrichtete man im Kirchengesange, so zu sagen, traditionell. Die Lehren der Gesangkunst gingen vom Lehrer auf den Schüler über, und verpflanzten sich so von einer Generation zur andern. Es hatte dieses jedoch keine Nachtheile zur Folge; denn die Lehrer hatten sich ihres Stoffes bis in seine kleinsten Theile bemächtigt, und da sie nur talentvolle Schüler hatten, die sich dazu eine Reihe von Jahren ausschließlich mit der Musik, besonders mit dem Gesange, beschäftigten, so konnte es ihnen nicht schwer fallen, sie in alle Geheimnisse der wahren Gesangkunst einzuführen.

Erst vor hundert Jahren fing man an mehr über die Singkunst zu schreiben; aber da war die Glorie des Kirchengesanges schon untergegangen, und auch der weltliche Gesang war schon auf dem Wege der Instrumentalmusik die Herrschaft abzutreten; und was auch inzwischen zur Hebung des einen wie des andern geschehen ist, im Wesentlichen dauert der Zustand des Verfalls noch fort.

Eine Folge davon ist, daß in den Werken über die Singkunst (einige rühmliche Ausnahmen abgerechnet) zu wenig in das Wesen des Gesanges eingedrungen wird. Die menschliche Stimme wird wie die übrigen musicalischen Instrumente behandelt: was für diese wichtig ist, wird auf sie angewendet, wohingegen das, was ihr eigenthümlich ist, wodurch sie den Vorrang über alle jene Instrumente hat, und wovon ihre Macht am meisten abhängt, sich nur einer nothdürftigen Behandlung erfreuet. Eine andere Folge ist, daß in jenen Werken auf den Kirchengesang, der doch in jeder Hinsicht als die vorzüglichste Art des Gesanges zu betrachten ist, fast gar keine Rücksicht genommen wird; und daß es uns zur Stunde noch an einer geeigneten Anleitung zur Herstellung eines würdigen Kirchengesanges fehlet.

Mit dem gegenwärtigen Werkchen möchte ich, so viel es in meinen Kräften liegt, diesem großen Uebelstande abhelfen. Ich war bemüht, Alles in dasselbe aufzunehmen, was für den Kirchengesang von Wichtigkeit ist, und mich möglichst kurz zu fassen, um dem Werkchen keine unpassende Ausdehnung zu geben und dem einsichtsvollen Lehrer noch Raum zu eigenen Erklärungen übrig zu lassen.

Möge es etwas beitragen zur Hebung des Kirchengesanges und durch ihn zur Förderung des religiösen Lebens!

Trier, im März 1856.

Der Verfasser.

§ 1. Werth des Kirchengesanges.

Die Kirche hat den Gesang schon zur Zeit ihres Entstehens in den öffentlichen feierlichen Gottesdienst aufgenommen und ihn alle folgende Jahrhunderte hindurch mit großer Sorgfalt gepflegt. Diese unbestreitbare Thatsache genügt schon den hohen Werth des Kirchengesanges außer Frage zu stellen. Fehlt es uns nicht an musicalischem Sinne, und haben wir je die Kirche betreten mit einem erbauungsuchenden Gemüthe, und schallte uns da ein wahrhaft würdiger Kirchengesang entgegen, so werden wir es auch schon selbst erfahren haben, wie gerade dieser dem ganzen Gottesdienste Wärme und Leben mittheilte. Mit den lieblichen Tönen drangen auch die heilsamen Wahrheiten wie verklärt in unsere Seele, uns zu erweichen, zu erschüttern, zu beruhigen und zu trösten, zu ermuthigen und zu begeistern, mit den süßesten Freuden zu durchströmen und mit Ahnungen des Ewigen zu erfüllen. War hingegen der Gesang unbefriedigend, so empfanden wir in uns eine Leere, die durch alle Pracht des Gottesdienstes nicht ausgefüllt werden konnte. Ganz natürlich!

Als sinnlich-geistige Wesen bedürfen wir des Sinnlichen, um uns in das Gebiet des Uebersinnlichen, Göttlichen, zu erheben; und es sind die beiden Sinne, welche vorzüglich im Dienste des geistigen Lebens stehen, und auch als die wichtigsten allgemein anerkannt werden, es sind nämlich Gesicht und Gehör, welche hier zu Hülfe genommen werden müssen. Während die weiten Hallen des majestätischen Tempels, die Bilder, die Statüen, die Ceremonien und die meisten Formen des öffentlichen Gottesdienstes ausschließlich oder doch vorzugsweise auf das Auge berechnet sind, soll der Gesang sich an das Gehör wenden, und zwar nicht wie die Sprache, um vermittelst mitgetheilter Gedanken auf die Seele zu wirken, sondern um auf kürzerem Wege in sie einzudringen und zum Göttlichen zu erheben.

Dieser Weg ist übrigens schon von der Natur angewiesen. Ist die Seele mächtig bewegt, so strebt sie hinaus, will sich äußern; der Gedanke wird zum Worte, und es entstehen Selbstgespräche; und weiterhin wird das Wort, die Rede, zum Gesang. Man hat diesen darum ein Ueberströmen der Empfindung genannt. Wie nun der Gesang vom Herzen kommt, als ein treuer klarer Ausdruck des innern Gefühles, so findet er auch so leicht den Eingang zum Herzen, und

er findet ihn hier um so leichter, indem das Reich der Töne wegen seiner Unbestimmtheit so vorzüglich geeignet ist uns ein Bild jener ewigen Dinge vorzuhalten, von denen wir Sterbliche nur dunkele mangelhafte Vorstellungen haben können. Es ist darum wie aus dem Leben gegriffen, wenn die Kirche überall, wo die Feierlichkeit einen hohen Schwung nimmt, vom Gebete zum Gesange übergeht.

§ 2. Kirchlicher Charakter der Gesangstücke.

Soll der Kirchengesang erbauen, so muß er diejenigen Gefühle, welche dem h. Orte und der Feier der h. Geheimnisse angemessen sind, der Natur gemäß wahr und edel ausdrücken. Die Freude, welche man in der Kirche empfindet, — etwa bei lebhafter Betrachtung Gottes unendlicher Huld und Majestät oder der von ihm empfangenen Wohlthaten, ist wohl Freude, aber keine gemeine, sinnliche, sondern eine reine, heilige, gleichsam englische; der Schmerz, der durch das ernste Andenken an das Leiden und Sterben des Herrn oder an die begangenen Sünden erregt wird, ist wohl Schmerz, aber er ist weit verschieden von dem wilden Schmerze des sinnlichen Menschen. Man klagt in der Kirche über den Verlust theuerer Angehörigen und empfiehlt sie der göttlichen Barmherzigkeit; aber durch die Klage schimmert die geduldige Ergebung in den Willen Gottes, und das düstere Gewölk wird gelichtet durch die Hoffnungsstrahlen des Glaubens. So zeigt sich in allen Gefühlen, die der Tempel Gottes anregt, etwas Erhabenes, Göttliches; und dieses ist es, was der Componist ergreifen, und wahr und edel ausdrücken muß, soll sein Werk erbauen.

Mag man sich mitunter von den Gesetzen der christlichen Baukunst auch noch so sehr entfernt haben, so weit ist man wenigstens noch nicht gekommen, daß man nicht allerwärts zwischen Kirche und Theater zu unterscheiden vermöchte; auf dem Gebiete der Tonkunst läßt sich aber sehr oft ein solcher Unterschied nicht mehr wahrnehmen, und es sind nicht selten gerade die Kirchen der Herabwürdigung durch einen weltlichen Kirchengesang am öftesten ausgesetzt, welche davor aus mehr als einer Ursache am meisten bewahrt werden sollten.

Ist es denn so schwer die wahrhaft kirchliche Composition von einer mehr oder minder weltlichen zu unterscheiden? Manche wollen es uns glauben machen, und weisen mit triumphirender Miene hin auf die weit auseinandergehenden Urtheile der Musiker, gleich als ahneten sie nicht, wie diese Urtheile zu Stande kommen, und als wüßten sie nicht, daß hier auch der Weg der Erfahrung offen stehe,

auf dem man sich auch selbst völlige Gewißheit verschaffen könne. Will man eine solche, nun, so komme man zur Kirche; aber man komme mit musikalischem Sinne, und zwar mit einem solchen, der durch die weltliche Musik noch nicht einseitig geworden ist; man komme mit einem freien Urtheile, nicht mit einem Urtheile, welches abhängig ist von niedrigen Interessen oder vom Ansehen Anderer; man komme, nicht um sich zu unterhalten und aufzuheitern, sondern um Gott den Tribut der Anbetung und des Dankes zu bringen und sich zu allem Guten zu befähigen, und entschlage sich, wie billig, vorher schon aller irdischen Gedanken und Sorgen, — denn wenn man nicht einmal beten kann, wie sollte man den wahren Kirchengesang verstehen, der ungeachtet aller Eigenthümlichkeiten im Grunde doch immer noch Gebet bleiben muß —; man komme und höre die weltliche und die kirchliche Composition auf eine entsprechende Weise vorgetragen, und man wird auch hier schon den Baum an seinen Früchten erkennen. Und wenn man dann am Ende der Feierlichkeit wahrnimmt, wie der Schmerz der Seele sich gemildert, wie die Hoffnung sich gestärkt, wie die sinnliche Begirde sich beruhigt, wie die Liebe zu Gott sich erhoben und die Freude an allem Heiligen zugenommen, wie, um es mit einem Worte zu sagen, das Innere sich aufgehellt und veredelt hat; und wenn einzelne Figuren aus jenen Gesängen sich der Seele einprägen und wochenlang in ihr gleichsam nachklingen und sie anregen, ähnlich der sanften Frühlingsluft nach kaltem Winter, so kann man doch nicht bezweifeln, daß diese Gesänge es sind, welche in der Kirche ihren Platz finden sollten. Eindrücke der Art werden aber von Gesangstücken, die einen weltlichen Charakter haben, nie hervorgebracht, wie sehr derselbe auch immer durch äußern Umwurf dem Auge der Menge entzogen sein sollte.

Hat man sich auf diese Weise über den wahren Kirchengesang ein selbstständiges Urtheil gebildet, so lasse man sich auch nicht irre machen durch das Geschrei derjenigen, welche demselben abhold sind. Solcher wird es immer geben, so lange es Menschen gibt, die in die Kirche gehen ohne zu beten, und so lange es den Componisten nicht gelingen will Gesangstücke zu liefern, welche eben so zur Zerstreuung als zur Sammlung des Geistes dienen.

§ 3. Nähere Bezeichnung echt kirchlicher Gesangstücke.

Wem es allein um einen erbaulichen Kirchengesang zu thun ist, der darf nicht fürchten, es möchte vielleicht an passenden Compositionen fehlen; er wird im Gegentheil erwarten, daß die vom h.

Geiste geleitete Kirche, die nun schon achtzehn Jahrhunderte bestanden und so viel für Künste und Wissenschaften gethan hat, auch die Tonkunst, die so innig mit dem Cultus verwebt ist, in ihren Bereich gezogen und mit ihren befruchtenden Elementen durchdrungen habe. Und in der That, es bieten sich ihm der musikalischen Kunstschöpfungen so viele und so manchfaltige dar, daß er nur durch den Ueberfluß in Verlegenheit gesetzt werden könnte.

In erster Reihe stehen diejenigen, welche dem sogenannten Choral (cantus choralis, Gregorianus, firmus, planus; canto fermo; plaint-chant) angehören. Mögen sie auch hier und da unter unpassenden Veränderungen gelitten haben, so sind sie doch ein so klarer Erguß eines in Andacht versenkten Gemüthes, so einfach und natürlich und dabei so schwunghaft und erhaben, so innig und zart und doch auch wieder so voll des Feuers und der Kraft, daß wir es wohl begreifen, warum die Kirche sie immer mit so großer Vorliebe behandelt habe, und wie an ihnen die christliche Welt durch eine Reihe der Jahrhunderte sich erbauen konnte. Sie sind gleichsam aus dem Leben selbst geflossen, und werden ihren Werth nicht verlieren, so lange dieses besteht.

In zweiter Linie steht eine nicht unbeträchtliche Anzahl solcher Lieder, welche vom Volke in der Muttersprache gesungen werden. Zum Theil sind sie aus dem Choral entlehnt, zum Theil nach ihm componirt, und vereinigen mit großer Einfachheit eine große Innigkeit und Kraft.

Das ist jedoch nicht Alles, was die kirchliche Tonkunst geleistet hat. Als nach langem Winterschlafe das Talent überall erwacht war; als man schon angefangen hatte dem Herrn jene prachtvollen Tempel zu bauen, die wir jetzt noch anstaunen; als Bildhauer und Maler dieselben mit den Werken ihrer Kunst würdig auszustatten suchten; da konnte die christliche Tonkunst nicht zurückbleiben. Männer von Riesenkraft auf dem Felde der Tonkunst, dabei aber kindlich fromm, weihten sich dem gottgefälligen Werke. Es kam ihnen nicht in den Sinn den alten ehrwürdigen Choral, den sie als eine kostbare Reliquie der frommen Vorzeit betrachteten, zu verdrängen oder auch nur zu beeinträchtigen; sie wollten nur die neuen Erfindungen, welche man auf dem Gebiete der Harmonie gemacht hatte, weiter ausbilden und zum Dienste des Allerhöchsten benützen. Und in der That, sie haben ihre Aufgabe würdig gelöst. Aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts bis tief in das verflossene hinein zieht sich eine lange Reihe vortrefflicher Componisten, die das Höchste geleistet haben, was die Musik im Dienste des Herrn, dem jede Kunst dienen sollte, zu leisten im Stande war.

§ 4. Die herrlichen Compositionen müssen auch würdig gesungen werden.

Jedes wahre Kunstwerk muß in sich abgeschlossen und in allen seinen Theilen vom Geiste seines Schöpfers durchwehet sein. Künstler von großem Rufe werden sich darum hüten ihre Arbeiten Andern zur Vollendung zu überlassen. Architekten müssen sich freilich wegen der Großartigkeit ihrer Werke bisweilen dazu verstehen; was sie liefern ist indeß wie vollendet, und wenn man bei der Fortführung des Baues von dem ursprünglichen Plane abweicht, so hat das gewöhnlich die Folge, daß das Verdienst des ersten Baumeisters um so mehr hervortritt.

Anders steht es um den Componisten. Er liefert, so zu sagen, nur halbe Werke, und muß es Andern überlassen sie zu vollenden. Werden diese ihrer Aufgabe mächtig sein? Werden sie in seinen Geist eindringen und das, was ihm beim Componiren klar vor der Seele stand, und was er nicht aufzeichnen konnte, wäre die musikalische Schrift auch viel vollkommener, — werden sie es erfassen und treu und lebendig wiederzugeben im Stande sein? Und wenn nicht, was wird von dem Kunstwerke dann noch übrig bleiben? Wie viele von den Zuhörern werden die Composition von der Aufführung zu trennen wissen, um dem Componisten nicht aufzubürden, was allein dem ungenügenden Sängerpersonal gebührt? Und wie wird es um die Erbauung stehen?

Was nützt es demnach die ausgezeichneten Compositionen aus dem Staube gezogen zu haben, in welchem sie schon zu modern anfingen, wenn man keine Chöre hat, die sie zu singen verstehen? Auf die Heranbildung solcher Chöre muß also die Sorgfalt derjenigen gerichtet sein, denen die Verbesserung des Kirchengesangs am Herzen liegt. An den Kirchen, welche eigene musikalische Kapellen oder Musikschulen oder doch bedeutende Mittel haben, läßt sich dieses unter einsichtsvoller und fester Leitung der Vorgesetzten ohne besondere Schwierigkeit zu Stande bringen; und diese Kirchen sind es auch, die allen übrigen durch einen in hohem Grade erbaulichen großartigen Gesang vorleuchten sollen. Und wie Alle, die Sinn haben für die Werke der Baukunst, jene prachtvollen Cathedralen anstaunen, die über die christlichen Länder ausgebreitet sind; wie sie bekennen müssen, daß durch diese alle Palläste der Großen in Schatten gestellt werden: so müßten auch Alle, denen es nicht an musikalischem Sinne fehlet, durch den Gesang in diesen Kirchen zur Ueberzeugung kommen, daß der Kirchengesang an Majestät und Großartigkeit allen weltlichen Gesang und alle weltliche Musik weit hinter sich zurücklasse. Je mehr

die Zahl solcher Kirchen sich vermindert hat, desto mehr sollte man darauf halten, daß sie sich der gestellten Aufgabe mit Interesse hingeben, und daß die aus dem Schiffbruche der Säcularisation geretteten Mittel weder verschleudert noch auf eine Kirchenmusik und einen Kirchengesang verwendet werden, womit nur der vergnügungssüchtige Theil der Zuhörer zufrieden sein kann.

An den übrigen Kirchen, namentlich an den Pfarrkirchen in den Städten und auf dem Lande, läßt sich ebenfalls ein würdiger Kirchengesang herstellen; die Schwierigkeiten sind zwar größer, aber sie können überwunden werden, ja sogar mit Leichtigkeit, wenn sich der Pfarrer der Sache mit Einsicht und Eifer annimmt, und wenn er einen tüchtigen Gesanglehrer zur Seite hat. Diese Kirchen habe ich auch vorzüglich bei Bearbeitung dieses Werkchens in's Auge gefaßt.

§ 5. Der Pfarrer in seiner Sorge für den Kirchengesang.

Niemand in der ganzen Pfarrgemeinde soll sehnlicher wünschen und es sich mehr angelegen sein lassen, daß ein guter Gesang in der Kirche zu Stande komme als der Pfarrer. Er weiß, wie sehr das ganze religiös-sittliche Leben der Pfarrkinder durch einen erbaulichen Gottesdienst gehalten und getragen werde, und mit welch heiligem Ernste er sich bemühen solle ihm diesen erbaulichen Charakter zu geben und zu erhalten; er weiß auch, wie enge Gottesdienst und Gesang miteinander verbunden sind, und daß er nicht beten könne aus der Fülle des Herzens: „Herr, ich liebe die Zierde deines Hauses und den Ort, wo deine Ehre wohnt," wenn sich seine Fürsorge nicht auch über diesen erstrecke.

Diese wird sich aber insbesondere darin zeigen, daß er seine Pfarrkinder bei passender Gelegenheit über den Werth und die Natur eines würdigen Kirchengesanges belehre, daß er sich umsehe um einen tüchtigen Gesanglehrer und um die Mittel ihn angemessen zu belohnen, daß er in Verbindung mit diesem geeignete Personen auswähle und zu einem Chore vereinige, daß er bei ihnen die Lust zum Gesange zu unterhalten suche, und daß er die Gesangübungen überwache, damit Alles fern gehalten werde, was dem wahren Zwecke derselben nicht entspricht.

§ 6. Eigenschaften des Gesanglehrers.

Die Bemühungen des Pfarrers zur Hebung des Gesanges werden nur dann von erwünschtem Erfolg sein, wenn er darin von einem tüchtigen Gesanglehrer kräftig unterstützt wird.

Dieser muß um seiner Aufgabe genügen zu können 1) bis zu einem gewissen Grade Musiker sein; d. h. sein musicalisches Gehör muß rein, sein musicalisches Gefühl muß zart, sein Taktgefühl muß scharf ausgebildet sein, das Treffen der Noten darf ihm nirgends Schwierigkeiten machen, und er muß der Violine oder des Klaviers in so weit mächtig sein, daß er darauf den Gesang regelrecht begleiten könne.

Er muß 2) ein guter Sänger sein, denn nur dann wird er den Gesang in seinem Werthe und in seiner Eigenthümlichkeit erkennen, und im Stande sein Andern auch das mitzutheilen, was nur durch Vorsingen mitgetheilt werden kann. Musiker bilden Musiker, Sänger werden nur von Sängern gebildet.

Er muß 3) den Kirchengesang in seiner Verschiedenheit von dem weltlichen Gesange und in seiner Erhabenheit richtig auffassen, und für ihn ein lebhaftes Interesse, ja sogar eine gewisse Begeisterung haben. Hat er diese, so hat er auch schon das beste Mittel Begeisterung bei seinen Schülern zu erregen; und wo diese ist, da macht das Verständniß der erhabensten kirchlichen Compositionen und ihre naturgetreue Darstellung wenig Schwierigkeiten mehr. Jene Begeisterung, welche der Gesanglehrer haben soll, ist aber nur bei denjenigen zu erwarten, welche einen hohen musikalischen Sinn mit einem tief-religiösen vereinigen. Wem letzterer fehlt, der mag auf dem Theater und im Concertsaale auch noch so schön singen, sein Gesang in der Kirche wird ohne Wahrheit, ohne Ausdruck, ohne Wirkung sein; und er mag auch noch so tüchtig sein in den Geist der weltlichen Musik und des weltlichen Gesanges einzuführen, der wahre Kirchengesang ist und bleibt für ihn ein verschlossenes Buch. Nachtheilig ist es schon, wenn der Gesanglehrer sich viel mit weltlicher Musik beschäftigt; denn unwillkürlich vermindert sich bei ihm der Sinn für den erhabenen Ernst des Kirchengesanges, und er eignet sich Manches an ohne es nur zu merken, was demselben keineswegs zusagt. Man kann nicht zweien Herren dienen.

Er muß 4) eine gewisse Lehrfähigkeit haben; und dazu gehört, daß er den ganzen Unterrichtsstoff im Ganzen wie in seinen Theilen klar durchschaue, zugleich aber auch wisse, wie er denselben bei seinen Schülern mit Rücksicht auf ihre individuellen Anlagen zu behandeln habe.

Die Wahl des Gesanglehrers muß mit großer Umsicht und Unpartheilichkeit und mit lebhaftem Interesse für die Erhebung des Kirchengesanges vorgenommen werden, soll der glückliche Erfolg des ganzen Unternehmens nicht jetzt schon in Frage gestellt werden.

§ 7. Aeußere günstige Verhältnisse.

Man hört mitunter die Behauptung, daß dort und da der eifrigste Seelsorger unterstützt von einem tüchtigen Gesanglehrer keinen würdigen Gesang zu Stande bringen könne, denn die Verhältnisse daselbst seien gar zu ungünstig. Und fragt man nach diesen Verhältnissen, so vernimmt man, die Kirche sei nicht bloß zu klein und unakustisch, sondern habe auch keine Orgel; dem Volke fehle es dazu an allem musikalischen Sinne, an reinem Gehör, an klangvoller Stimme und allem Interesse für den Gesang, und es seien überdies auch keine Mittel für die nöthigen Anschaffungen und zur Honorirung des Gesanglehrers vorhanden.

Mögen diese Verhältnisse auch so ungünstig sein, als sie dargestellt werden, so lassen sie sich doch überwinden, und sogar mit einer gewissen Leichtigkeit überwinden, wenn man die Sache zweckmäßig zu behandeln weiß und nicht so thöricht ist, gleich im Anfange schon große Erfolge zu erwarten. Wenn der Gesang des Priesters am Altare auch in der kleinsten unansehnlichsten Kirche noch ein rührender sein kann, warum sollte dieses nicht auch sein können der Gesang des Chores, vorausgesetzt, daß man sich in der Wahl der Gesangstücke nicht vergriffen hat? Die Orgel kann ihn unterstützen, aber sie kann ihm doch nicht das verleihen, wodurch er rührt und erbauet; ja es gibt sogar eine Grenze, über welche hinaus sie ihn nicht einmal mehr unterstützen kann, weil sie nichts von jener Ausdrucksfähigkeit hat, welche der menschlichen Stimme eine so hinreissende Macht verleiht. Müssen ja gerade die prachtvollsten mehrstimmigen Compositionen ohne Orgel und ohne alle Instrumentalbegleitung vorgetragen werden, sollen sie zu ihrer vollen Wirkung gelangen. Wie läßt sich aber — so fragt man — ein guter Gesang bei Solchen herstellen, denen es an musicalischem Sinne, an Gehör, an Stimme, sogar an aller Liebe zu demselben fehlet? Werden da nicht alle Bemühungen vergeblich sein? — Wenn es wirklich dort und da an Allem fehlet, was man als Grundlage jeder guten Gesangsbildung betrachten muß, so wird man sich doch nicht wundern, wenn man weiß, daß daselbst in ganzen Decennien, vielleicht seit Menschengedenken, nichts Erhebliches für den Gesang geschehen ist, daß er aber in Kirche und Schule so gehandhabt wurde, als handle es sich darum Gehör und Stimme mit allem musicalischen Gefüle zu Grunde zu richten. Man lasse ab hiervon, wecke die schlummernden Talente, lasse es nicht an Aufmunterung und passender Anleitung fehlen, und man wird bald von

glücklichem Erfolge überrascht sein. Auch der Umstand, daß es an allen Mitteln gebreche, kann die Unthätigkeit nicht entschuldigen, indem es sich nicht um bedeutende Auslagen handelt. Einem tüchtigen, für Gottes Ehre begeisterten Gesanglehrer wird auch das Wenige genügen, was von einer armen Kirche und von einer armen Pfarrei aufgebracht wird; ja es werden sich mitunter auch Solche finden, welche sich aller Mühe aus Liebe zur guten Sache unterziehen, und von diesen dürfte oft am meisten zu erwarten sein.

§ 8. Gründung eines Singchores.

Hat der Pfarrer einen geeigneten Gesanglehrer gefunden, so muß seine nächste Sorge dahin gerichtet sein, unter seiner Mitwirkung nun auch diejenigen Personen auszuwählen, die zu einem Chore vereinigt werden können.

Wenn man sieht, wie die Musik allgemein als Bildungsmittel betrachtet und behandelt wird; wie keine Unterrichtsanstalt es sich will nehmen lassen den Gesang im Lectionsplane aufzuführen; wie vornehme Eltern ihren Kindern fast ohne Ausnahme Unterricht auf einem musikalischen Instrumente, und nebenbei auch wohl im Gesange, ertheilen lassen; und wie groß allenthalben die Zahl derjenigen ist, die sich zu dem musicalisch gebildeten Publicum rechnen: dann möchte man glauben, für die Musik sei nunmehr das goldene Zeitalter angebrochen, und es sei in sehr vielen Pfarreien etwas Leichtes tüchtige Chöre für den Kirchengesang sogleich schon zu errichten. Wie aber, wenn sich nun viele mit Musik beschäftigen, die weder Lust noch Anlage zu ihr haben, die darum nie in das Innere derselben eindringen und überall im Wege stehen, mögen sie nun bei Aufführungen mitwirken oder ihre Stimme nur nachher hören lassen in Urtheilen über Musik, Gesang und alle die Dinge, die damit in Verbindung stehen? Wie aber, wenn selbst die talentvollsten Kinder es zu nichts Tüchtigem bringen können, weil hier wie überall bei ihrer Ausbildung mehr auf eine gewisse galante trügerische Allseitigkeit als auf eine lebensfrische wahrhaft nützliche Gründlichkeit gesehen wird? Und wie weiter, wenn man aus Unbekanntschaft mit dem wahren Wesen der Tonkunst oder serviler Nachbeterei den Gesang überall wie Nebensache behandelt, und den todten Instrumenten den Vorrang vor der lebendigen Stimme seltsam genug einräumt? Wenn man im Unterrichte fast ausschließlich bemüht ist den Schüler dahin zu bringen, daß er Alles, was ihm vorgelegt wird, auf den ersten Blick herabsinge, und wenn man das Höchste der Musik und des Gesanges in Ueberwindung äusserer Schwie-

rigkeiten setzt? Wenn man, über und über von weltlicher Musik eingenommen, auch nur höchstens zu einem weltlichen Gesange abrichten kann? — Wird man dann schon so leicht aus Erwachsenen einen Chor bilden können, der den Kirchengesang würdig aufzuführen im Stande wäre?

Wie dem aber auch sein möge, immer wird man genöthigt sein aus der Jugend die nöthigen Kräfte für den Kirchengesang heranzubilden. Die Jugendzeit ist vorzugsweise die Zeit des Lernens, wie überhaupt, so auch hier. Nur Kinder haben Zeit genug zu den nöthigen Uebungen, und unterziehen sich ihnen mit jener Unverdrossenheit, mit jener Liebe zum Lernen, die von jeder Kunst gefordert wird. Ihr Gehör hat auch noch nicht gelitten, und ihr musicalischer Sinn ist noch nicht verbildet durch schlechte Musik und verkehrte Urtheile. Unversehrt ist auch noch ihre Stimme, und da die Organe derselben bei ihnen noch weich und im Wachsen begriffen sind, so gewinnen sie am meisten unter einer kunstgerechten Behandlung. Mit dem Singen verhält es sich wie mit dem Lesen und Schreiben: man lernt es in der Regel entweder in der Jugend oder — nie. Freilich ist dieser Weg ein längerer, aber er ist auch derjenige, welcher vollkommen und sicher zum Ziele führt. Daß aber der in der Jugend erhaltene Unterricht allein noch nicht genüge, bedarf kaum der Erwähnung.

§ 9. Eigenschaften der auszuwählenden Kinder.

Nach der Wahl des Gesanglehrers ist nichts, was auf die Gestaltung des Kirchengesanges einen größern Einfluß ausübte, als die Wahl der Kinder, die für denselben ausgebildet werden sollen. Ist sie eine glückliche, so kommt die Natur den Bemühungen des Gesanglehrers entgegen sie zu erleichtern und fruchtbringend zu machen. Es ist deshalb von großer Wichtigkeit, daß sie mit Sachkenntniß und Umsicht und völliger Unpartheilichkeit vorgenommen werde.

Das zu wählende Kind muß sich 1) auszeichnen durch musicalischen Sinn und ein feines musicalisches Gehör. Es muß im Stande sein einzelne Töne, einzelne leichtere und schwerere Intervalle richtig nachzusingen, eine Strophe aus einem ihm bekannten Liede zu singen ohne die Tonhöhe zu verändern, und mit einem Kinde, dessen reines Gehör man schon erprobt hat, so zusammen zu singen, daß man nur einen Ton zu vernehmen glaubt. Sollte es vielleicht aus Schüchternheit oder in Folge eines vorübergehenden Unwohlseins von der Tonhöhe ein wenig abweichen, so hat dieses nichts zu bedeuten. — Der musicalische Sinn läßt sich schon aus dem

feinen Gehör erschließen, dann aber auch daraus, daß das Kind von einem edeln Gesange, von einer guten Musik, lebhaft angesprochen wird, und daß es das Schöne, Passende, Charakteristische eines musicalischen Gedankens lebhaft empfindet.

Es muß sich 2) auszeichnen durch eine liebliche, klangvolle, kräftige, biegsame Stimme und durch eine leichte, deutliche Aussprache, und das, was ihm darin noch fehlet, darf nicht Folge einer ungünstigen Organisation sein. Sehr hohe und sehr tiefe Stimmen sind ihrer Seltenheit wegen besonders zu schätzen.

Seine Gesundheit muß 3) fest und seine Constitution muß stark sein. Kinder mit schwacher Brust, die im Sprechen und Singen leicht ermüden und darnach einen trockenen Husten verspüren, und nach eingetretener Ermüdung sich nur langsam erholen; oder die von Congestionen des Blutes nach dem Kopfe oder der Brust leiden, die erbliche Anlagen zu Brüchen oder Kröpfen haben oder die überhaupt schwächlich gebaut sind, sollen nicht zum Gesange verwendet werden: denn sie würden leicht Gefahr laufen ihre Gesundheit zu ruiniren, während kräftige Kinder unter der Leitung eines tüchtigen Gesanglehrers alle Singorgane bedeutend stärken.

Es muß 4) eine gewisse geistige Begabung haben, namentlich einen klaren Verstand, ein treues Gedächtniß, ganz besonders eine schwunghafte Einbildungskraft und eine große Erregbarkeit des Gemüthes, eine tiefe Innigkeit. Kalte Verstandesmenschen sind nicht für die Musik, und noch viel weniger für den Gesang, in welchem sich die Seele in ihrem Gemüthsleben am unmittelbarsten kund thun soll.

Es muß 5) einen durchaus frommen Sinn haben. Nur der, welcher fühlt, was er singt, kann gleiche Gefühle bei Andern anregen. Der Chor soll aber auch die ganze Gemeinde vertreten, und wie könnte er dieses auf eine würdige Weise, wenn er nicht aus wahrhaft religiösen Personen zusammengesetzt wäre?

Bei der Auswahl der Kinder hat man auch einen Rückblick auf die Eltern derselben zu werfen, und auf die Verhältnisse, in denen sie leben. Werden sie sich für die musicalische Ausbildung ihres Kindes interessiren? Werden sie seinen Fleiß durch Aufmunterung wach zu erhalten suchen? Werden sie ihm die zu den Uebungen nöthige Zeit gönnen können? Werden sie ihm nicht später eine Laufbahn eröffnen, die es dem Kirchengesange gänzlich entfremdet? Das sind Fragen, die man sich aufwerfen muß, will man sich manche unnütze Arbeit ersparen.

Sollte es sich später zeigen, daß man sich in Beurtheilung eines Kindes geirrt hätte, oder sollte es in der Folge unbrauchbar werden, so entlasse man es wieder. Mit Rücksicht auf diesen möglichen Fall dürfte es rathsam sein, den Eltern gleich Anfangs zu erklären, daß die Aufnahme nur bedingnißweise gewähret werden könne.

Man wähle die Kinder aus einem Alter von acht bis zehn Jahren und beschränke ihre Zahl auf zwölf.

§ 10. Methode, nach welcher der Gesangunterricht ertheilt werden soll.

Wie sollen die Kinder unterrichtet werden? Das ist die Frage, welche sich jedem Gesanglehrer aufwirft, der bei seinem Unterrichte nicht mechanisch, handwerksmäßig, sondern nach klarer Einsicht und mit gegründeter Aussicht auf Erfolg verfahren will. Die Regeln, welche sich gleichsam als Antwort auf obige Frage aufstellen lassen, betreffen entweder den Gesangunterricht überhaupt oder einen besondern Theil desselben und haben darum theils hier theils im Verlaufe des Werkchens ihre Stelle. Als allgemeine Regeln dürfen folgende bezeichnet werden:

Der Gesanglehrer halte sich 1) streng an die vorgeschriebene Ordnung. Der Werth einer Singschule besteht hauptsächlich darin, daß sie die Schwierigkeiten, welche bei einem kunstgerechten Gesange vorkommen, von einander trennt und in ihre Elemente auflöst, und daß sie Anleitung gibt, wie diese einzeln in natürlicher Reihenfolge überwunden werden können: wie nachtheilig muß es dann sein, wenn der Gesanglehrer bald dieses bald jenes mit seinen Schülern vornimmt ohne Ordnung und Zusammenhang! Können die Schüler noch mit Lust und Liebe den Gesangübungen beiwohnen, wenn sie bei jedem Schritte auf Schwierigkeiten stoßen, die ihnen nur deshalb so groß sind, weil ihnen die nöthigen Vorübungen abgehen? Und welche Fortschritte lassen sich wohl erwarten bei solchem planlosen Verfahren?

Er fasse 2) bei jeder Uebung vorzüglich das in's Auge, was durch dieselbe erlernt werden soll. Handelt es sich z. B. um scharfe Auffassung eines Intervalls, so ist nicht das Singen sondern das Hören Hauptsache; handelt es sich um Einübung des Taktes, so kommt es weder auf das Singen noch auf das Hören an, sondern auf eine genaue abgemessene Eintheilung der Zeit, die auch durch einfaches Zählen erlernt werden kann.

Er verweile 3) so lange bei jedem Gegenstande, bis jeder Schüler sich desselben völlig bemächtigt hat. Wer über die Elemente des Gesanges schnell hinweg eilt, darf nie auf bedeutenden Erfolg rechnen; und Fehler, die im Anfange gemacht werden, wiederholen sich und werden fast zur andern Natur. Uebungen, die besonders schwierig sind, müssen auch mit besonderm Eifer vorgenommen werden; und ein guter Gesanglehrer wird dieselben schon so einzurichten wissen, daß daraus kein Ueberdruß entstehe.

Er komme 4) oft auf das früher Behandelte wieder zurück, insbesondere wenn dagegen gefehlt worden ist. Das wird dazu dienen, den Schüler tiefer und allseitiger mit dem Gegenstande bekannt und vertraut zu machen, die bereits erlangten Fertigkeiten zu unterhalten und auszudehnen, und in das Ganze eine organische Verbindung zu bringen.

Er suche 5) die Liebe zum Kirchengesange bei den Kindern immer zu unterhalten und wo möglich noch zu steigern. Was man mit Lust und Liebe thut, das thut man mit Leichtigkeit. Singen die Kinder mit regem Interesse, so gewinnt das Gemüth Einfluß auf den Gesang, und es bereitet sich jenes seelenvolle Singen vor, was als das Höchste in der Gesangkunst betrachtet werden muß. — Hält der Lehrer Alles fern, was die Gesangstunde lästig machen könnte; versteht er es dieselbe auch sonst noch interessant und lehrreich zu machen; sehen die Kinder die Fortschritte, die sie machen; wird es ihnen vorgehalten, wie schön es sei, wenn sie die von Gott empfangenen musicalischen Talente auch zur Ehre Gottes verwendeten, so werden sie dem Gesangunterrichte sicher mit großem Eifer beiwohnen.

Er gebe ihnen 6) wo möglich täglich eine Unterrichtsstunde und zwar zu einer Zeit, in welcher die Verdauung beendigt ist, und in einem geräumigen, gesunden Locale von mäßiger Temperatur, weil die Hitze die Singorgane erschlafft, die Kälte aber leicht Erkältungen verursacht. Die Kinder singen allezeit stehend, jedoch nie länger als einige Minuten, und setzen sich sogleich wieder. Dadurch, daß sie häufig aufstehen und sich niedersetzen, werden sie in einer dem Gesange sehr günstigen Munterkeit erhalten. Vor Beendigung des Gesang-Cursus, der auf drei Jahre berechnet ist, dürfen die Kinder nicht zum öffentlichen Gesange verwendet werden. — Hier beginnt der eigentliche Unterricht.

§ 11. Organe der Stimme.

Zur Bildung des Tones wirken mehre Organe zusammen. Die **Lunge** liefert die zur Hervorbringung des Tones nothwendige Luft.

Je kräftiger sie ist, desto mehr Stärke kann sie dem aus ihr aufsteigenden Luftstrahle und somit dem daraus entstehenden Tone geben; je mehr sie sich auszudehnen vermag, desto länger können wir einen Ton anhalten; je weniger sie in ihren Functionen beengt ist, desto gleichmäßiger wird der Ton werden, und desto weniger werden wir im Gesange ermüden; und je mehr das Athmen unter dem Einflusse des Gemüthes steht, desto mehr wird der Gesang an Ausdruck gewinnen.

Die Luftröhre, Kehle, leitet den aus der Lunge aufsteigenden Luftstrahl weiter. Sie kann in eine zitternde Bewegung kommen, und dadurch sowohl als durch die Richtung, welche sie dem Luftstrahle gibt, Einfluß auf den Ton haben. — Am obern Ende der Luftröhre befindet sich der Kehlkopf, das wichtigste Organ der Stimme. In ihm liegen die Stimmbänder, durch deren schwingende (vibrirende) Bewegung der Luftstrahl in Tonstrahl umgewandelt wird. Dadurch, daß sie sich ausdehnen und zusammenziehen, daß sie die Stimmritze erweitern und verengen, bestimmen sie unter der Mitwirkung der übrigen Organe des Kehlkopfes die Höhe des Tones.

Die übrigen Stimmorgane, namentlich das Zäpfchen, der Gaumen, die Gaumensegel, die Wangen, die Zunge, die Zähne und die Lippen sollen theils zur Veredlung des Tones, theils zur Aussprache dienen.

§ 12. Mutation der Stimme.

Wie klangvoll die Stimme eines Kindes auch sein mag, so ist sie doch das noch nicht, was die Natur aus ihr machen kann und machen wird, wenn sie in ihrem geheimnißvollen Wirken nicht gestört wird. Diese ihre natürliche Vollendung soll sie in reiferem Jugendalter erhalten. Es fängt nämlich bei Knaben in einem Alter von sechszehn bis siebenzehn Jahren der Kehlkopf an sich schnell auszudehnen. Die Stimme, die gerade vorher am klangvollsten war, wird heiser; die hohen Töne verlieren sich ganz, und den tiefen, die sich dafür nach und nach einstellen, gebricht es vor der Hand noch ganz an Kraft und Sicherheit. Nach einem Zeitraume von höchstens zwei Jahren ist die Umwandlung beendigt: die Organe des Kehlkopfes haben wieder Kraft und Festigkeit; die neuen Töne sind voll, lieblich, kräftig, bestimmt und sicher; die Knabenstimme hat sich in eine Männerstimme umgewandelt und zwar in Beziehung auf Höhe und Tiefe meistens ihrer frühern Lage gemäß.

Bei Mädchen tritt diese Periode um etwa zwei Jahre früher ein und geht auch in einigen Monaten vorüber. Der Kehlkopf unterliegt

weniger der Veränderung; die Stimme hält sich in ihrer früheren Lage, gewinnt aber an Wohlklang, Kraft und Umfang. — Wir nennen diese Veränderung Stimmbruch oder Mutation der Stimme.

§ 13. Eintheilung der Stimmen.

Wir theilen die Stimmen zunächst ein in männliche und weibliche, und rechnen zu diesen auch die Knabenstimmen, weil sie mit denselben eine große Aehnlichkeit haben, sowohl hinsichtlich des Klanges als auch hinsichtlich der Tonlage. Wir theilen die männlichen und weiblichen Stimmen weiter ein entweder in hohe und tiefe, oder in hohe, mittlere und tiefe, und erhalten somit entweder vier oder sechs Klassen oder Gattungen der Stimmen.

Die hohe weibliche Stimme nennen wir Sopran- (Discant-), die mittlere Mezzosopran-, die tiefe Alt-, die hohe männliche Tenor-, die mittlere Bariton-, die tiefe Baßstimme. Eine sehr tiefe Altstimme wird Contra-Altstimme genannt. — Die einzelnen Stimmgattungen stehen zwei bis drei Töne von einander ab.

Eine gute Stimme hat einen Umfang von etwa fünfzehn Tönen; da jedoch die äußersten nur mit Anstrengung gesungen werden können und darum auch etwas Erzwungenes an sich tragen, so sind die Compositionen für die Kirche so eingerichtet, daß sie von einer Stimme selten mehr als zwölf Töne verlangen.

§ 14. Stimmregister.

Ist eine Stimme von Natur auch noch so gut, so läßt sich doch eine gewisse Ungleichheit zwischen den Tönen bemerken: einige nämlich sind stark andere schwach, einige haben mehr andere weniger von Fülle und Lieblichkeit. Dieses kommt unstreitig daher, daß die Mitwirkung der Organe des Kehlkopfes zur Hervorbringung der verschiedenen Töne nicht dieselbe ist. Untersucht man weiter, so zeigt sich, daß immer vier neben einander liegende Töne sich in einem Klangcharakter, in einer Klangfarbe, vereinigen, und daß diejenigen Töne am unvollkommensten sind und am schwersten gesungen werden, welche die Verbindung zwischen den verschiedenen Tonreihen bilden. Am auffallendsten ist der Unterschied zwischen den Tönen der Brust- und Kopfstimme bei den Männern. — Wir nennen jene Tonreihen Register wegen ihrer Aehnlichkeit mit den Registern in der Orgel.

§ 15. Erhaltung der Stimme.

Wenn ein Kind auf einem musicalischen Instrumente Unterricht erhalten soll, so geben ihm die Eltern, auch wenn sie reich sind, nur ein ganz gewöhnliches von geringem Werthe, weil sie befürchten, dasselbe möchte leiden, wenn auch nicht unter dem Leichtsinne, zu welchem die Jugend hinneigt, so doch durch die Uebungen, die Anfangs nur höchst mangelhaft sein können. Was ist aber auch das schönste Instrument gegen die Stimme, die keinem an Lieblichkeit des Tones nachsteht, und sie alle übertrifft an Ausdruck! Und gerade diese ist weit zahlreichern und größern Gefahren ausgesetzt; und ist sie verloren, so ist sie für immer verloren, und mit ihr nicht selten auch Gesundheit und Lebensfrische. Wie nothwendig ist es demnach, daß schon das Kind gewarnt werde vor den Gefahren, denen seine Stimme ausgesetzt ist!

Mit der Brust steht der Magen in enger Verbindung; und zugleich mit diesem leidet auch sie durch jede Unmäßigkeit im Essen und Trinken, durch den Genuß schwer verdaulicher oder unverdaulicher Speisen und Getränke, und durch eine Lebensweise und Beschäftigung, durch welche die Eingeweide zusammengedrückt werden. Speisen und Getränke, die zum Husten reizen, oder die sehr bitter, scharf, salzig, sauer, herbe sind, greifen die Stimme ebenfalls an; darum genieße man davon entweder nie oder nur selten und sehr mäßig.

Wird die Brust eingeengt durch eine unzweckmäßige Kleidung oder in Folge gekrümmten Sitzens, oder wird sie sogar eingeschnürt, so findet sie sich in ihrer Ausbildung aufgehalten und in allen ihren Functionen gehemmt; und dieses kann nicht ohne nachtheilige Folgen für sie bleiben. Man gewöhne sich daher an eine gerade Haltung beim Sitzen, Stehen und Gehen. Man unterlasse auch nicht bisweilen recht tief einzuathmen und den Athem wieder ganz auszuhauchen; und dieses wird am meisten nützen, wenn es bald nach dem Aufstehen und in frischer Luft geschieht.

Eine milde, reine Luft wirkt wohlthätig auf die Brust und auf die Organe des Kehlkopfes, wogegen eine feuchte, dumpfe, nebelichte, staubige, eine sehr heiße oder sehr kalte sie angreift. Nichts aber ist nachtheiliger als die Erkältung, wenn sie plötzlich und nach vorhergegangener Erhitzung eintritt. Ein einziger Trunk kalten Wassers oder eine andere plötzliche Abkühlung zur Zeit großer Erhitzung hat Manchen um seine schöne Stimme, ja um Gesundheit und Leben gebracht!

Da das Hauptorgan der Stimme im Halse liegt, so leuchtet ein, wie nachtheilig es ist den Hals zu sehr einzuengen und einzuhüllen

oder ihn unbedeckt allen Einflüssen der Witterung auszusetzen. — Durch das Tabakrauchen wird die Stimme rauh, durch das Tabakschnupfen verliert sie an Resonanz. Diese leidet auch und mit ihr die Deutlichkeit der Aussprache durch das Ausfallen der Zähne. Zuletzt muß noch bemerkt werden, daß jede unordentliche Lebensweise auf die Zerstörung der Stimme hinwirkt.

Jedes Organ gewinnt durch eine mäßige ordentliche Thätigkeit, wird aber geschwächt, sobald diese eine unordentliche ist und zu große Anstrengung verursacht. Man singe deshalb nie bis zur völligen Ermüdung. Die Töne, welche man wegen ihrer Höhe oder Tiefe nur mit großer Anstrengung singen kann, singe man nur höchst selten, und die übrigen singe man nie in einer Stärke, die das Maaß der Kräfte übersteigt. Man singe nicht nach einer andern großen Anstrengung, nicht im Zustande der Erhitzung, nicht unmittelbar nach dem Essen, nicht in einem heissen und (wo möglich) nicht in einem kalten Locale. Hat man sich durch Singen erhitzt, so gehe man erst nach einiger Abkühlung in die Kälte, und schütze sich sorgfältig um alle Erkältung zu verhüten. Es ist auch jede allzu große Anstrengung der Brust durch langes starkes Reden oder Vorlesen zu vermeiden. Besonders wichtig ist, daß man nicht singe, wenn die Stimmorgane angegriffen oder krank sind. Gleichsam krank sind die Organe des Kehlkopfes zur Zeit des Stimmbruchs, weshalb man den Gesang in dieser Periode ganz aussetzen soll. Bei Mädchen ist da eine gewisse Schonung genügend.

§ 16. Krankheiten der Stimmorgane.

Eine der gewöhnlichsten Krankheiten der Stimme ist die **Heiserkeit**, bei welcher es dem Tone an Klang und der Aussprache an Deutlichkeit gebricht. Oft ist sie eine Folge des Katarrhs, und sie wird sich schon von selbst verlieren, wenn dieser durch warmes Verhalten und durch Anwendung schweißtreibender Mittel gehoben worden ist; oft rührt sie von Unverdaulichkeit her, und man hat dem Magen nur einige Ruhe zu gönnen, um auch von ihr befreit zu werden; oft hängt sie mit andern Krankheiten zusammen, und man hat vorher erst an die Heilung dieser zu denken; oft ist sie entstanden aus zu großer Anstrengung der Stimmorgane, und hört auf, sobald diese sich wieder erholt haben. Man kann sie auch dadurch verursachen, daß man die Töne gewaltsam hervorstößt und so die zum Singen nöthige Feuchtigkeit von den Stimmbändern wegtreibt, und sie wird sich dann schon von selbst verlieren, wenn man diesen Fehler verbessert.

Wenn die Rauhigkeit der Stimme nicht in einem Fehler des Organs ihren Grund hat, so ist sie ebenfalls aus einer der genannten Ursachen entstanden, und verlangt dann auch eine gleiche Behandlung wie die Heiserkeit.

Eine an sich kräftige Brust kann noch in spätern Jahren durch mancherlei Ursachen, und namentlich auch in Folge ihrer eigenen Ausbildung schwächer werden. In allen diesen Fällen ist nichts so nöthig als Schonung der Singorgange.

§ 17. Ausbildung der Stimme.

Die Erfahrung lehrt, daß die Stimme in hohem Grade der Ausbildung fähig sei. Man wird dieses aber auch schon erwarten, wenn man weiß, wie sehr ein todtes musikalisches Instrument gewinne unter der Hand des Künstlers, falls es diesem vergönnt ist auf die Veredlung des Tones einigermassen einzuwirken; und wenn man weiter weiß, daß dieser Einfluß gar nicht in Vergleich komme mit demjenigen, welchen der Singende auf die lebendigen Organe seiner Stimme ausübt.

Sie ist derselben aber auch bedürftig. Mag sie auch noch so gut sein, so mangelt ihr doch noch Vieles, was bei einem edeln Gesange durchaus nicht fehlen darf; und sie wird auch die vortrefflichen Eigenschaften, die sie von Natur hat, bald verlieren, wenn man es unterläßt, dieselben durch zweckmäßige Uebungen zum bleibenden Eigenthume zu machen. Möchte doch der Umstand, daß die Stimme schon so gut sei, nicht ein Anlaß zur Vernachläßigung, sondern vielmehr ein Sporn zur sorgfältigsten Vervollkommnung derselben sein!

Es kommt hier Alles darauf an, daß die Uebungen frühzeitig beginnen und mit Ausdauer fortgesetzt werden, und daß sie sowohl dem allgemeinen Bildungsgange der Stimme als auch der Individualität des Singenden angemessen seien.

§ 18. Vorbereitung zum Singen.

Hat man die Schüler mit dem Vorhergehenden bekannt gemacht, so leite man sie an einzelne Töne regelrecht zu singen. Um sie auf die Versuche, welche hier gemacht werden müssen, vorzubereiten, suche man ihnen

1) eine würdige passende Haltung beim Gesange beizubringen. Man halte sie darum an, immer nur in gerader aufrechter, jedoch ungezwungener Stellung und mit mäßig erhobener Brust zu

singen, und zwar so, daß das Ausströmen des Athems durch das vorgehaltene Notenbuch nicht gehemmt werde; sich aber nicht anzulehnen oder zu stützen, die Füße nicht zu weit auseinander zu stellen, das Haupt nach keiner Seite zu neigen und alle Bewegungen und Manieren fern zu halten, welche das Auge des Zuhörers beleidigen und den Eindruck des Gesanges schwächen könnten. Sollte dieser auch noch so anstrengend sein, so dürfen die Gesichtszüge doch den Ausdruck der Freundlichkeit nicht verlieren. Der Gesanglehrer stelle die Kinder so auf, daß er sie überschaue, um im Stande zu sein, etwaige Verletzungen dieser Regeln sogleich zu rügen. — Er unterrichte sie

2) über die **Mundstellung**, welche zum Gesange genommen werden soll. Nun handelt es sich aber zunächst nur um diejenige Mundstellung, welche zur Aussprache des Buchstabens A verlangt wird, weil diese die Normal-Mundstellung ist, welche dem Gesang überhaupt am meisten zusagt und welcher jede andere möglichst nahe gebracht werden soll. Jene aber gewinnt man, wenn man den Mund so weit öffnet, daß der Tonstrahl frei und ungehindert durchgehen kann; wenn man dabei die Lippen ein wenig anzieht, so daß sie sich an die Zähne anlegen und der Mundöffnung die ovale Form geben, und wenn sich die Zunge flach niederlegt und mit der Spitze die untere Zahnreihe leise berührt. Es hängt übrigens von der eigenthümlichen Bildung des Mundes ab, wie weit derselbe aufgethan werden müsse, damit der Ton weder zu hell noch zu dumpf klinge, und das Maaß muß bei jedem Kinde durch Versuche festgestellt werden. — Ein schöner Gesang setzt eine reine, deutliche **Aussprache** voraus. Da man nun keinen Ton singen kann ohne einen Vocal oder eine Silbe zu Grunde zu legen, und da bei den ersten Singübungen der Vocal A zu Hülfe genommen werden soll, so sehe man

3) darauf, daß derselbe immer ganz **rein** ausgesprochen werde, gleichviel in welcher Höhe oder Stärke gesungen werde. — Für den kunstgerechten Gesang ist ferner die Behandlung des **Athems** von der größten Wichtigkeit. Der Gesanglehrer mache deshalb die Schüler

4) mit den Regeln bekannt, welche hinsichtlich dessen schon hier befolgt werden müssen. Er gewöhne sie insbesondere, den Athem schnell und gleichsam mit Energie zu schöpfen, jedoch auch wieder so, daß es nicht bemerkt werden könne; ihn ferner in mäßig vollen Zügen zu schöpfen, ohne die Brust zu überfüllen, und sich damit zu versehen, ehe sie den Gesang beginnen. Er gewöhne sie weiter, (diese Regel ist die wichtigste,) den Athem ruhig und langsam und jetzt auch noch in durchaus gleicher Stärke bei einem und demselben Tone aus-

zuhauchen, recht sparsam mit ihm umzugehen und nicht auch den letzten Rest desselben zum Gesange zu verwenden. — Es handelt sich

5) um Erlernung eines kunstgerechten Tonanschlags. Beugt sich die Wurzel der Zunge zurück, so nimmt der Tonstrahl seine Richtung nach der hintern Seite der Kehle, an der er sich sofort bricht. Es entsteht dadurch der sogenannte Kehlton, ein dumpfer, hohler, für den Gesang gänzlich unbrauchbarer Ton, bei welchem auch keine reine, deutliche Aussprache möglich ist. Wir können nicht blos die Nasenhöhle sondern auch die Mundhöhle von der Kehle abschließen; wir können aber auch den Gaumenvorhang in die Mitte stellen, so daß der Ton sich zugleich durch Mund und Nase verbreitet. Im letzten Falle und mehr noch im vorletzten entsteht ein widrig schwirrender Ton, der unter dem Namen des Nasentones bekannt ist, und der auch nicht zu einem edeln Gesange gebraucht werden kann. Verschließen wir aber während des Singens die Zugänge zur Nasenhöhle, und legt sich die Zunge flach darnieder, so bricht sich der Tonstrahl in der Wölbung des Mundes; es entsteht der sogenannte Gaumenton, der aber erst dann recht schön und brauchbar ist, wenn sich die Zungenwurzel so niederlegt und wenn andere Organe so mitwirken, daß der Anschlagspunkt des Tonstrahles ein wenig über der obern Zahnreihe zu liegen kommt.

§ 19. Singen einzelner Töne.

Die Schüler müssen nun Versuche machen einzelne Töne regelrecht zu singen. Zu dem Ende bezeichne man Einen aus ihnen, spiele ihm einen Ton aus der Mitte seines Tonumfangs (etwa $\bar{g}$) deutlich vor und lasse ihn denselben unter Beobachtung der angegebenen Regeln auf den Vocal A nachsingen. Hierauf zeige man ihm, was an diesem Tone gut, was mangelhaft sei, und auf welche Weise man dieses verbessern müsse. Wölbt sich z. B. die Zunge, so übe man ihn sie ruhig darnieder liegen zu lassen, halte sie auch wohl nieder vermittelst des Stiels eines gewöhnlichen Eßlöffels; zeigt sich eine Beimischung von Kehlton, so lasse man ihn die Zunge ein wenig über die Zähne ausstrecken und sie während des Singens langsam wieder zurückziehen; singt er durch die Nase, so lasse man ihn die äußern Naselöcher zudrücken, wodurch es ihm leichter wird, das Unangenehme des Tones zu bemerken und den Fehler zu verbessern. Man belehre ihn auch den Ton immer fest und bestimmt, nicht vorschlagartig, einzusetzen, und den Tonstrahl im Munde enge zusammen zu halten. Der Ton wird hierdurch freilich spitzer, dünner, aber das hat keinen

Nachtheil, indem die Fülle sich schon von selbst in reifern Jahren einstellen wird. Zuletzt suche man zu ermitteln, bei welchem Grade der Stärke und bei welcher Weite des Mundes der Ton am schönsten und lieblichsten klinge.

Hat man diese Uebungen mit allen Schülern der Reihe nach vorgenommen und sie dahin gebracht, einen Ton regelrecht zu singen, so nehme man die folgenden Töne auf- und abwärts vor, bis die ganze Reihe von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ durchgemacht ist. Dabei richte man sein Augenmerk auch noch darauf, den Schülern eine klare Vorstellung von einem wohlklingenden, kernhaften, vollen, lieblichen, süßen, edeln, oder kurz: von einem kunstgerechten Tone beizubringen. In den Tönen, welche sie gesungen haben, liegen diese Eigenschaften schon mehr oder weniger; man mache sie darauf aufmerksam, vergleiche den einen Ton mit dem andern und helfe dem Verständniß auch durch Vorsingen nach.

Da der Ton das Element des Gesanges ist; da in ihm meistens enthalten sein muß, was diesem Kraft verleiht, so widme man sich jenen Uebungen mit Fleiß und Ausdauer, und betrachte die Veredlung des Tones so lange als Gegenstand des Studiums als man sich mit Gesang befassen will.

§ 20. Die Töne nach Höhe und Tiefe verschieden.

Bei Anhörung eines Liedes macht sich zuerst ein Auf- und Abschweben der Töne bemerklich. An sich gibt es der Töne unzählig viele, die in Beziehung auf Höhe und Tiefe von einander verschieden sind, denn die Entfernung des einen Tones vom andern ist eine Größe, die wie jede andere Größe in Raum und Zeit in unzählig viele Theile zerlegt werden kann; wird aber irgend ein Ton als feststehend angenommen, so gibt es deren nur wenige, welche mit demselben zu einem Gesange oder zu einem musicalischen Stücke überhaupt verwendet werden können, indem die übrigen das musicalische Gehör verletzen und als zu hoch oder zu tief verworfen werden. An solche Töne denken wir auch allein, wenn wir von verschiedenen Tönen sprechen.

Verbinden wir diese Töne zu einer ununterbrochenen Reihe, so erhalten wir gleichsam eine Leiter von Tönen, eine Tonleiter, scala, und zwar eine natürliche, wenn wir darin nur diejenigen Töne aufnehmen, auf welche man schon durch die einfachsten Gesänge geführt wird.

Untersucht man diese Tonleiter, so zeigt sich, daß der achte Ton sehr ähnlich sei dem ersten, (nämlich demjenigen, von welchem man ausgegangen ist,) der neunte dem zweiten, der zehnte dem dritten u. s. w., und daß man somit nur sieben wesentlich von einander unterschiedene Töne habe. Es zeigt sich ferner, daß die Töne nicht gleich weit von einander abstehen, daß es also große und kleine Entfernungen gebe, daß auf sieben derselben immer fünf große und zwei kleine kommen, und daß eine kleine beiläufig die Hälfte einer großen betrage.

Die Entfernung des einen Tones von dem folgenden wird auch Ton, Tonstufe genannt, und man spricht darum von ganzen und halben Tönen und von großen und kleinen Tonstufen.

Der erste Ton wird Prim, der zweite Secunde, der dritte Terz, der vierte Quart, der fünfte Quint, der sechste Sext, der siebente Septim, der achte Octav genannt. Mit letztem Worte bezeichnen wir auch eine Reihenfolge von acht Tönen. — Obgleich es nur sieben wesentlich verschiedene Töne gibt, so nehmen wir doch immer noch den achten dazu, um die Reihe passend abzuschließen, und theilen somit alle Töne in Octaven ab. Derjenige Ton, welcher die Octav des ersten ist, ist zugleich auch die Prim der folgenden höhern Octav. — Der neunte Ton wird entweder None oder Secunde der höhern Octav genannt.

§ 21. Benennung der Töne durch Buchstaben.

Schon sehr früh hat man sich der sieben ersten Buchstaben zur Benennung der Töne bedient, und man hat die drei Octaven, welche den Umfang der menschlichen Stimmen bilden, dadurch unterschieden, daß man für die tiefste große, für die mittlere kleine Buchstaben wählte, (Große, kleine Octav,) und daß man diese bei der höchsten verdoppelte. Die Töne, welche damals gebraucht wurden, waren: A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd ee. A war so ziemlich der tiefste Ton einer gewöhnlichen Männerstimme. — Mit der Zeit fügte man jenen Tönen noch einen tiefern bei, den man jedoch nicht mit G, sondern mit dem entsprechenden griechischen Buchstaben Gamma bezeichnete. (Gamma, Gamme, nannte man später die ganze Tonreihe, und jetzt noch nennt man so die für Instrumente aufgestellte, bei welcher zugleich angegeben ist, wie die Töne gegriffen werden müssen.)

Der Ton b machte schon früh bedeutende Schwierigkeiten. Während nämlich alle übrige Töne zu einander in befriedigenden Ver-

hältnissen standen, sah man sich genöthigt das b bald tiefer bald höher zu singen, und somit ein doppeltes b zu unterscheiden. Da das höhere härter klang als das tiefere, (natürlich in den Gesängen, in welchen man es damals anwandte, und zwar wegen seines Verhältnisses zu f,) so nannte man jenes das harte, b durum, dieses das weiche, b molle (von den Franzosen jetzt noch b moll genannt). Das letzte bezeichnete man mit dem bekannten runden lateinischen b, und nannte es das runde b, b rotundum, (b rond, b rotondo,) das erste aber mit dem viereckig gestalteten gothischen b, und nannte es das quadratförmige b, b quadratum, b cancellatum, (b quarré, b quadro). Später vertauschte man das quadratförmige b mit dem Buchstaben h, welcher der erste der noch unbenützten Buchstaben war und sich zu diesem Wechsel auch durch seine Aehnlichkeit mit dem Buchstaben b empfahl.

Statt aa (bb) hh cc u. s. w. schrieb man $\overline{a}$ $(\overline{b})$ $\overline{h}$ $\overline{c}$ u s. w., und nannte diese Octav die eingestrichene. Bei weiterer Ausbildung der Musik dehnte man die Tonreihe, besonders wegen der Instrumente, weiter aus. Man begann die große Octav mit dem unter A gelegenen C, und reihte noch die zwei-, drei- und viergestrichene Octav an. Für einige Instrumente nahm man sogar eine noch tiefere Ocktav dazu, und nannte sie Contra-Octav, und die ihr angehörigen Töne Contra-Töne.

§ 22. Benennung der Töne nach Silben.

Die Melodie zu dem Hymnus auf den h. Johannes, den Täufer: „Ut queant laxis“ hat das Eigenthümliche, daß die erste Reihe mit c, die zweite mit d, die dritte mit e, die vierte mit f, die fünfte mit g und die sechste mit a anfängt, und daß somit alle Töne, die nach dem alten System als feststehend betrachtet wurden, durch diese Reihen gleichsam vertreten sind. Guido, von seinem Geburtsorte, Guido von Arezzo, im Lateinischen Guido Aretinus genannt, (ein Benedictiner aus dem elften Jahrhundert, der in einem Kloster zu Pomposa im Kirchenstaate gelebt und große Verdienste um den Kirchengesang sich erworben hat,) kam auf die praktische Idee, diese Melodie mit dem Texte auswendig lernen zu lassen, um das Treffen der Töne zu erleichtern, und gab somit die Veranlassung, daß die Töne selbst nach den Anfängen jener Reihen ut re mi fa sol la genannt wurden. Der zwischen la und dem höhern ut liegende Ton wurde verschieden genannt, jenachdem die kleine Tonstufe, deren Töne man mit mi fa bezeichnete zu liegen kam. Statt c d e f g a h c sagte man ut re mi fa sol re

mi fa; statt c d e f g a b: ut re mi fa re mi fa. Später nannte man den Ton b sa, den Ton h si, und verwechselte häufig auch die Silbe ut, weil sie schwerer zu singen ist, mit der Silbe do.

§ 23. Bezeichnung der Töne durch Noten.

Einer der ersten Versuche, die man machte die Töne nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen, war, daß man die Wörter und Silben, welche höher oder tiefer gesungen werden sollten, selbst höher oder tiefer schrieb. Man ging indessen von dieser Bezeichnungsart, die viel zu unsicher und unbequem war, bald wieder ab, schrieb den Text in gleicher Linie fort, setzte aber Zeichen darüber, welche durch ihre höhere oder tiefere Stellung die jedesmalige Höhe oder Tiefe andeuten sollten. Zog man zu größerer Sicherheit eine Linie, so konnte man schon drei Töne mit aller Bestimmtheit bezeichnen, indem man das Zeichen auf, über und unter die Linie stellen konnte; und mit jeder neuen Linie, die man zog, vermehrte sich die Zahl dieser Plätze um zwei. Mehr als vier oder fünf Linien wollte man jedoch nicht anwenden, um nicht zu viel Raum in Anspruch zu nehmen und den Sänger nicht zu verwirren. Reichten diese nicht hin, so bediente man sich der Hülfslinien, Nebenlinien, nämlich jener kleinen Linien, die nur da gezogen sind, wo die Zeichen stehen, die ihrer bedürfen.
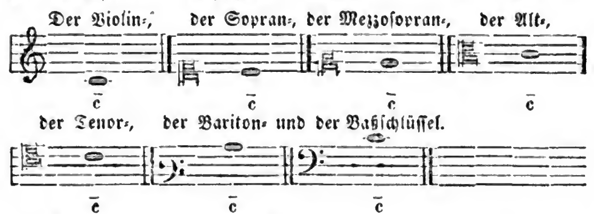
Jene Zeichen nennen wir Noten. (Nota=Zeichen.) — Die vier oder fünf Linien bilden das Liniensystem, Notensystem oder den Notenplan. Wir zählen sie von unten an, wie wir auch die Töne zu zählen pflegen. — Die Noten nehmen ihren Namen von den Tönen her, die sie bezeichnen. Die Note, welche den Ton a bezeichnet, wird also selbst a genannt.

§ 24. Notenschlüssel.

Kennt man den Namen einer Note, so kann man leicht berechnen, wie alle übrige heißen; es ist also hinreichend, wenn eine derselben bezeichnet ist. In älterer Zeit bezeichnete man aber F und C zugleich, weil in diesen Tönen die Stimme gleichsam ausruhet wegen der darunter liegenden kleinen Tonstufe, und man begnügte sich nur da mit einer Bezeichnung, wo der Gesang sich nicht bis zum andern Tone ausdehnte. Später fiel der Grund dieser doppelten Bezeichnung weg, und man bezeichnete entweder F oder C oder G. Aus den Buchstaben, deren man sich zur Bezeichnung bediente, entstanden nach und nach Zeichen, in denen man kaum noch eine Spur von ihrer

ursprünglichen Gestalt auffinden kann. Ein solches Zeichen wird Notenschlüssel, Tonschlüssel oder schlechthin Schlüssel (clavis) genannt.

Sehen wir bloß auf die Bedeutung der Schlüssel, so haben wir deren nur drei, nämlich den F-Schlüssel, den C-Schlüssel und den G-Schlüssel; nehmen wir aber auch Rücksicht auf die Stellung, welche die beiden erstgenannten auf dem Liniensystem einnehmen, so haben wir deren sieben. Diese sind:



Der Gesanglehrer hat die Schüler mit den sämmtlichen Schlüsseln einigermassen bekannt zu machen. Er sage ihnen, daß der Ton C unter allen Tönen eine besondere Wichtigkeit habe, und daß es deshalb zweckmäßig gewesen sei ihn zu bezeichnen. Er erkläre ihnen, daß man der C-Linie bald eine höhere bald eine tiefere Stelle angewiesen habe, nach der Lage der Töne in dem Gesange, welchen man aufschreiben wollte. (Ziehen ja doch auch die Kinder nur diejenigen Linien, auf welche sie schreiben wollen.) Er zeige ihnen, welche Stelle unser $\bar{c}$ nach den verschiedenen Schlüsseln einnehme, und wie man darnach den Namen einer jeden andern Note leicht finden könne.

Hierauf suche er die Schüler mit dem Violinschüssel recht bekannt und gleichsam vertraut zu machen. Er bediene sich dabei einer Tafel, auf welcher das Liniensystem mit den hier beigefügten Noten gezeichnet ist.



Hat er den Schlüssel dazu geschrieben und das $\bar{c}$ bezeichnet, so lasse er die Kinder die Namen der folgenden Noten selbst aufsuchen; und er fahre mit dieser Uebung so lange fort, bis jedes derselben alle Noten mit großer Leichtigkeit und Sicherheit zu nennen versteht. — Die Einübung der übrigen Schlüssel bleibt späterer Zeit vorbehalten.

Diejenigen, welche meinen, es sei genug, wenn die Schüler mit dem Violin- und Baßschlüssel bekannt gemacht würden, möchte ich daran erinnern, daß die Kirche mit dem alten Choral auch die alten Schlüssel beibehalten habe, und daß wir annehmen müssen, sie werde ihn auch in derselben Form den kommenden Zeiten überliefern. Und ich möchte sie auch fragen, was aus dem Choral wohl werden müsse, wenn diejenigen, welche ihn vortragen sollen, nicht einmal die Schlüssel kennen, in denen er geschrieben ist. — Es gibt Dinge, die an sich geringfügig sind und dennoch wichtige, weit ausreichende Folgen haben; und zu denen möchte ich in Beziehung auf den Choralgesang die Beibehaltung der alten Schlüssel rechnen.

Sie sagen zwar, diese könnten füglich und ohne Nachtheil durch den Violin- und Baßschlüssel ersetzt werden. Aber, sollte es denn in der That zweckmäßig sein, die oft (namentlich in alten Compositionen) so tief liegende Altstimme im Violinschlüssel zu schreiben und dazu zwei und drei Hülfslinien zu gebrauchen, und die obern Linien, gleichsam als wären sie nur zur Zierrath gezogen, unbenützt zu lassen? Sollte es wohl zweckmäßig sein statt des Tenorschlüssels den Violinschlüssel anzuwenden, und alle Noten eine Octav zu hoch zu schreiben und den Sängern zuzumuthen sie in die tiefere Octav zu übertragen? Wird man dadurch die Notenschrift einfacher und dem Auge gefälliger machen? Wird man dadurch den Gebrauch der Partituren erleichtern? Und wenn nun noch die alten Schlüssel in fast allen guten Ausgaben der herrlichsten Compositionen gefunden werden, wie dieses in der That der Fall ist: wie will man sich dann helfen? — Wenn man nichts desto weniger hier und dort für die neuern Schlüssel schwärmt, so kommt das einerseits daher, daß man die Erlernung der alten Schlüssel sich viel schwieriger denkt als sie ist, anderseits daher, daß die Gesanglehrer in der Regel mehr Musiker als Sänger sind und deshalb auch am meisten Gewandtheit in denjenigen Schlüsseln haben, die vorzugsweise für die Instrumente bestimmt sind, und daß ihre Schüler gewöhnlich den Gesang nur so nebenbei betreiben, die Erlernung eines musicalischen Instrumentes aber als Hauptaufgabe ansehen.

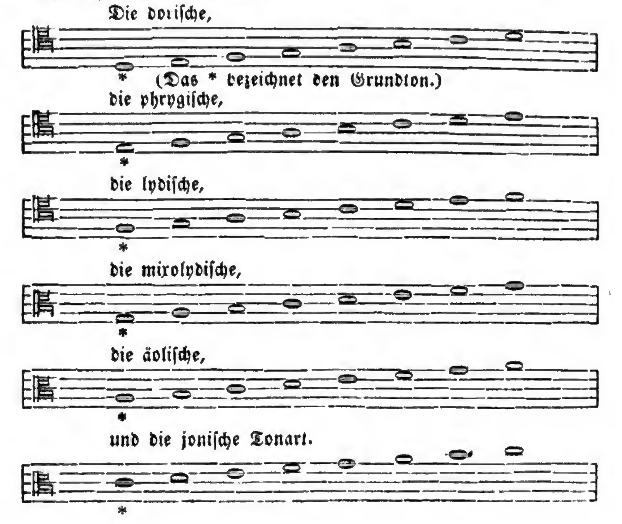
§ 25. Griechische Tonarten.

Hören wir recht genau zu, wenn irgend ein Lied gesungen wird, so können wir bemerken, daß ein Ton sich besonders hervorthue. Es kommt uns vor, als hätten aus ihm die verschiedenen Töne sich entwickelt, und wir empfinden eine Neigung in ihn überzugehen und

würden unbefriedigt bleiben, sollte dieser nicht am Ende Folge geleistet werden. Wenn wir nun jenen Ton Grundton nennen; wenn wir sagen, das Gesangstück gehe aus diesem Tone, indem derselbe sich einem Bande gleich durch das Ganze hindurchzieht; und wenn wir um Mißdeutung zu verhüten das Wort „Ton“ mit dem Worte „Tonart“ vertauschen, so bezeichnen wir die Sache ziemlich genau.

Wir können ferner bemerken, daß durch das Vorherrschen des Grundtones und durch die Verhältnisse, in welchen die übrigen zu ihm als solchen stehen, dem Gesange ein eigenthümlicher Charakter gegeben wird, und daß wir am Grundtone einen Haltpunkt haben, der uns das Treffen der übrigen erleichtert. Kann man das Aufsuchen des Grundtones nun noch eine nutzlose Arbeit nennen?

In sehr früher Zeit hat man solche Bemerkungen schon gemacht. Man hat auch gefunden, daß jeder Ton als Grundton erscheinen könne, mit Ausnahme des Tones, welchen wir h nennen. Diesen glaubte man nicht als solchen annehmen zu dürfen, weil der Ton f (die Quint) zu ihm nicht in dem geforderten Verhältnisse stehe. Man fand also sechs Tonarten, die man nach griechischen Völkerschaften benannte; und diese waren:

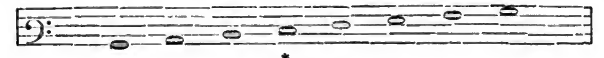


Verglich man die Gesangstücke miteinander, welche denselben Grundton hatten, so fand man bei ihnen eine große Verschiedenheit hinsichtlich der Lage der Töne. Während nämlich einige sich erhoben vom Grundton bis zur Octav, reichten andere nur bis zur Quint, gingen dafür aber unter den Grundton bis zur Quart hinab. Und da sich dieses bei jeder Tonart zeigte und auch nicht ohne Einfluß auf den Charakter des Gesangstückes war, so reihte man den sechs genannten Tonarten noch sechs neue an. Jene nannte man Haupttonarten oder authentische, diese aber Nebentonarten oder plagalische Tonarten; und letztere bezeichnete man, indem man vor den jedesmaligen Namen der Haupttonart das Wörtchen hypo setzte, welches soviel als „unter" bedeutet. Die Nebentonarten waren:

Die hypodorische,



die hypophrygische,



die hypolydische,



die hypomixolydische,



die hypoäolische,



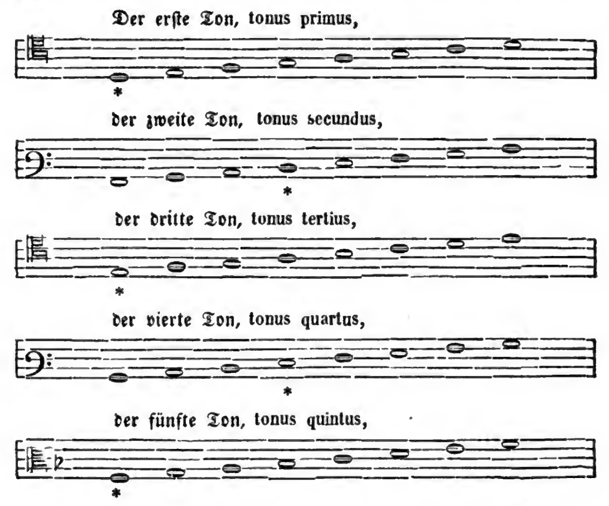
und die hypojonische Tonart.



§ 26. Kirchentonarten.

Lange konnte sich die lydische Tonart in der angegebenen Form nicht halten, und zwar wegen des unpassenden Verhältnisses des Tones h zum Tone f. Fand man sich aber bewogen den Ton b statt des Tones h (nach unserer Bezeichnungsart) in die Reihe der Töne aufzunehmen, so hatte man hier dieselben Tonverhältnisse wie bei der jonischen Tonart; diese wurde also völlig überflüssig. Dieselbe Aenderung nahm man mitunter (jedoch nur vorübergehend) mit der hypolydischen, mit der dorischen und hypodorischen Tonart vor, und ersetzte durch diese dann die hypojonische, die äolische und hypoäolische, die auch wegen ihrer höhern Tonlage weniger brauchbar zu sein schienen.

So fanden in der Kirche nur acht Tonarten (Kirchentöne, oder schlechthin Töne genannt) Aufnahme, nämlich vier authentische und vier plagalische. Jene nannte man ambrosianische, diese aber gregorianische, und man bezeichnete sie in der oben angegebenen Reihenfolge als ersten, zweiten Ton u. s. w. — Kirchliche Tonarten sind:



der sechste Ton, tonus sextus,



der siebente Ton, tonus septimus,



und der achte Ton, tonus octavus.



Die unmittelbar über a (la) stehende Note bezeichnet den Ton h (si); soll sie aber den Ton b (sa) bezeichnen, so muß dieses bemerkt werden. Gehört im letzten Falle das b der Tonart an, so wird dieser Buchstabe im Anfange des Tonstückes, und auch wohl im Anfange jeder Reihe gesetzt; ist es aber nur zufällig, so wird er vor die Note gesetzt, die der nähern Bestimmung bedarf. Soll das im Anfange des Tonstückes oder der Reihe stehende b wirkungslos werden, so setzt man vor die betreffende Note das Zeichen ♮, welches aus dem Buchstaben h entstanden ist, und Auflösungszeichen genannt wird.
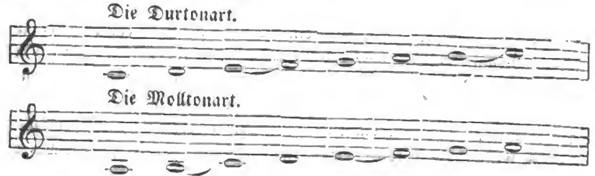
Die authentischen Tonarten erheben sich kühn und schwunghaft bis zur Octav, und haben darum etwas Kräftiges und Freudiges; die plagalischen hingegen, welche sich mehr in der Tiefe halten, sind sanfter und weicher; in diesen wie in jenen liegt etwas Feierliches und Erhabenes, wodurch sie sich ganz vorzüglich zum kirchlichen Gebrauche eignen.

Die Choralgesänge schließen in der Regel im Grundtone. Man kann daher aus der Finalnote und aus dem Umfang des Gesanges leicht die Tonart desselben erkennen. Einige schließen ausnahmsweise in einem dem Grundtone verwandten Tone, den man dann Confinalton nennt.

§ 27. Die Dur- und Molltonart.

War das auf die alten Tonarten gegründete System auch noch so angemessen, so lange es sich allein um einen einfachen Gesang handelte, so mußte es sich doch als ungenügend zeigen, als man das

Feld der Harmonie nach allen Seiten hin anbaute und auch der Instrumentalmusik die gebührende Rücksicht erwieß. Da fand man nämlich noch eine Anzahl von Tönen, die das alte System nicht kannte, und die man doch nicht übergehen zu dürfen glaubte; und man kam auch zur Ueberzeugung, vorzüglich durch das Studium der Harmonie, daß es im Grunde nur zwei wesentlich von einander unterschiedene Tonarten gebe, und daß die Form dafür in der jonischen und äolischen Tonart enthalten sei. Diese hielt man nun sonach bei und gab ihnen die nothwendig gewordene Erweiterung. Früher hatten sie nur einen Ton als Grundton gehabt, jetzt errichtete man sie auf jedem; früher hatten sie nur eine kleine Anzahl von Tönen umfaßt, jetzt aber gab man ihnen eine Ausdehnung von der äußersten Tiefe bis zur äußersten Höhe. Die erste nannte man die harte Tonart, Durtonart, modus durus, die andere die weiche, Molltonart, modus mollis. In jener spricht sich mehr das Kräftige, Feuerige, Fröhliche, in Ruhe Uebergegangene; in dieser mehr das Weiche, Sanfte, Leidende, nach Ruhe Ringende aus. Es ist offenbar, daß der Charakter beider Tonarten durch obige Bezeichnungen nur mangelhaft ausgedrückt wird; erwägen wir aber, daß in früher Zeit ein hartes und ein weiches b unterschieden wurde, (vergl. § 21,) und daß der durch h aufsteigende Gesang harter Gesang, cantus durus, der durch b aufsteigende aber weicher Gesang, cantus mollis, genannt wurde, und sehen wir auf den Unterschied der Dur- und Molltonleiter, so können wir es uns leicht erklären, wie dieselben dessen ungeachtet in Aufnahme gekommen sind.



Betrachten wir diese Tonleitern, auf welchen die kleinen Tonstufen mit einem Bogen bezeichnet sind, so stellt sich Folgendes heraus:

1) Es gibt kleine und große Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen.

2) In der Durtonart haben wir der Reihe nach eine große, eine große, eine kleine, eine große, eine große, eine große und eine kleine Tonstufe.



3) In der Molltonart haben wir der Reihe nach eine große, eine kleine, eine große, eine große, eine kleine, eine große und eine große Tonstufe.

4) Die Durtonart hat eine große Secunde, eine große Terz, eine kleine Quart, eine große Quint, eine große Sext und eine große Septim.

5) Die Molltonart hat eine große Secunde, eine kleine Terz, eine kleine Quart, eine große Quint, eine kleine Sext und eine kleine Septim.

Statt „kleine Quart,“ „große Quint“ sagt man gewöhnlich „reine Quart,“ „reine Quint.“ — Die Molltonart hat mitunter, namentlich im Aufsteigen, die große Sext und die große Septim, und unterscheidet sich dann von der Durtonart nur in der Terz. — Spricht man von einer Secunde, Terz u. s. w. ohne nähere Bestimmung, so versteht man die Secunde, Terz u. s. w. des Grundtones. — Die Entfernung des einen Tones vom andern wird Intervall genannt. (Intervallum = Zwischenraum.)

§ 28. Auffassung der Intervalle.

Es gibt im Grunde nur wenige Intervalle, wie es auch nur wenige Buchstaben gibt, aus denen man aber eine überaus große Zahl von Wörtern zusammensetzen kann. Kennen wir jene, so kennen wir auch schon die Bestandtheile eines jeden Gesanges oder gleichsam die Stücklein, aus denen er zusammengesetzt ist, und wir können nun sichern Schrittes von einem Tone zum andern übergehen. Anfangs stehen wir freilich bei jeder Note still und überlegen, welches Intervall wir vor uns haben und wie ein solches gesungen werde; in Folge häufiger Uebung verlieren sich aber die vermittelnden Gedanken; kaum sehen wir das Zeichen, so kommt uns auch schon der Ton in den Sinn, den es bezeichnet, und wir eilen ohne Anstand über die Noten hin, ähnlich dem Leser, der mit einem Blicke eine Menge der Buchstaben umfaßt.

Die nächste Aufgabe des Gesanglehrers besteht darin, die Schüler mit allen vorgekommenen Intervallen so vertraut zu machen, daß sie sich in ihnen mit der größten Leichtigkeit und Sicherheit bewegen. Ueber das hierbei zu beobachtende Verfahren bemerke ich bloß, daß er dieselben anleiten müsse, jeden Ton des Intervalls sich klar vorzustellen und gleichsam in Gedanken nachzusingen, und mit dieser Vorstellung die Vorstellung der entsprechenden Noten zu verbinden. Dabei hat er mit besonderm Eifer dahin zu wirken, daß alle Intervalle durchaus rein gesungen werden.

§ 29. Bewahrung und Ausbildung des musicalichen Gehör's.

Unter allen Forderungen, welche an den Gesang gestellt werden, gibt es keine wichtigere, als diejenige, welche eben berührt worden ist. Sie ist die Grundforderung, von der nie abgesehen werden kann, und der durchaus entsprochen werden muß, soll der Gesang noch irgend befriedigen. Da der Grund des reinen Gesanges in dem musicalischen Gehöre liegt, so muß die Sorgfalt des Gesanglehrers von nun an darauf gerichtet sein, dasselbe bei seinen Schülern vor nachtheiligen Einflüssen zu bewahren und ihm zugleich eine angemessene Ausbildung zu geben.

Wird den Schülern falsch vorgesungen, oder wird ihnen vorgespielt auf einem Instrumente, welches nicht rein gestimmt ist; thun sich falsche Stimmen im öffentlichen Gesange mächtig hervor; müssen die Schüler mit Solchen zusammen singen, welche im Tone fallen, und sind sie genöthigt von der Reinheit des Tones immerfort abzugehen, um den schrecklichsten Dissonanzen auszuweichen: so wird es bald um die Feinheit ihres Gehörs geschehen sein. Umzieht ja die Natur das verletzte Organ mit Schwielen, um es gegen fernere Verletzungen zu schirmen!

Zur Abstumpfung des musicalischen Gehörs wirken auch die Gesanglehrer mit, wenn sie die Intervalle zu schnell mit ihren Schülern vornehmen; oder wenn sie diese, bevor das Gehör die nöthige Festigkeit erlangt hat, sehr hoch singen lassen; oder wenn sie dieselben zum mehrstimmigen Gesange verwenden, ehe der einstimmige gründlich erfaßt ist.

Das Gehör bildet sich durch das aufmerksame Anhören durchaus reiner Töne und Intervalle.

§ 30. Aussprache.

Ein schöner, rührender Gesang verlangt eine reine, deutliche, edle Aussprache. Wer gut singen will, muß gut sprechen können, und er muß durch längere und zweckmäßige Uebung gelernt haben, die gute Aussprache überall im Gesange beizubehalten, mag derselbe höher oder tiefer gehen, stärker oder schwächer sein, und sich schneller oder langsamer bewegen. Da die Uebungen in der Aussprache mit dem Singen der einfachen Intervalle schon verbunden werden müssen, so wird es zweckmäßig sein, die wichtigsten Regeln darüber hier vorzulegen.

1) Man spreche jedes Wort, jede Silbe, jeden Buchstaben im

Gesange so aus, wie man es in schöner, edler Rede zu thun pflegt. Man singe nicht o statt a, æ statt e, e statt i oder œ; man verwechsle nicht b mit p, d mit t; man setze nicht willkührlich den Vocalen ein n, und dem m, n oder s ein e vor; man unterscheide das helle e und o von dem dunkeln z. B. in den Wörtern „Gebet", „Erde", „Gott", „Rose"; man schiebe keinen Buchstaben ein, um die Aussprache zu erleichtern, wie es nicht selten in den Wörtern „Deus", „meus", „mihi", „Herz", „Hoffnung" u. s. w. geschieht.

2) Da in den Vocalen das Tönende liegt, so sollen sie die Dauer des Tones ausfüllen; die Consonanten hingegen sollen mit möglichster Schnelligkeit ausgesprochen werden. Wäre ein Ton auf sol zu singen, so müßte er auf so erklingen und erst am Ende das l annehmen. — Beispiele: „A—ls", „Gla—nz", „He—rr", „Chri—stus", „Sa—nctus", „Hi—mmel", „Mu—tter".

3) Da die Deutlichkeit der Aussprache vorzüglich von der Hervorhebung der Consonanten abhängt, so halte man die Schüler an, dieselben immer recht markirt und ziemlich scharf auszusprechen, besonders da, wo sie verdoppelt stehen. Das Verletzende, was hierin im Anfange noch wohl liegen mag, wird mit der Zeit sich schon verlieren und würde auch in der Kirche spurlos verschwinden. Haben die Schüler sich die scharfe Aussprache der Consonanten angewöhnt, so übe man sie auch in der schnellen Aussprache derselben. — Der Fluß der Töne darf durch die Consonanten nicht unterbrochen werden.

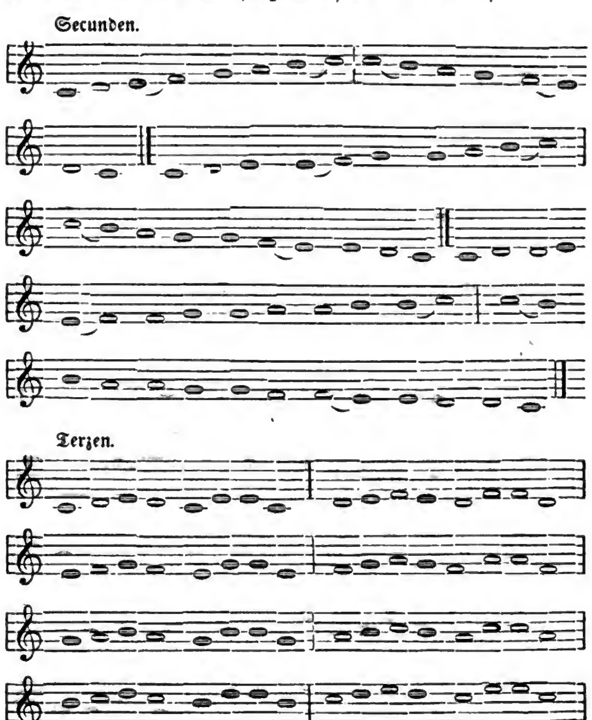
4) Bei den Doppellauten wird der Ton auf den ersten Vocal gesungen, und der andere wird am Ende beigefügt; also „Gla—ube", „Tra—urig", „La—uda". Da ei und eu in der Aussprache dem ai und au nahe kommen, so singe man „Eleison", „Heilig", „Freude" fast wie „Ela—ison", „Ha—ilig", „Fra—üde".

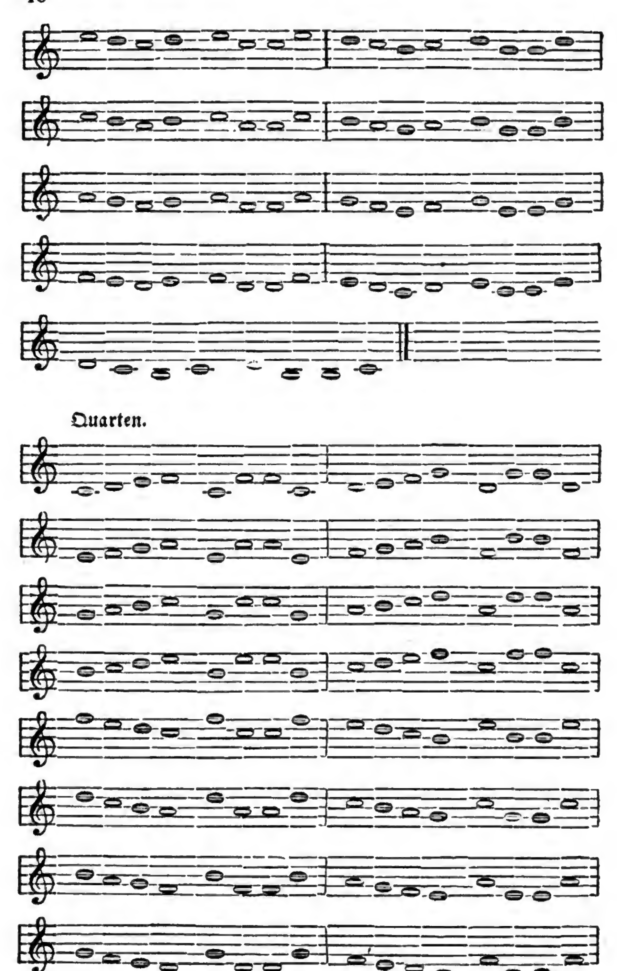
§ 31. Die Intervalle der Durtonart. Einübung derselben.
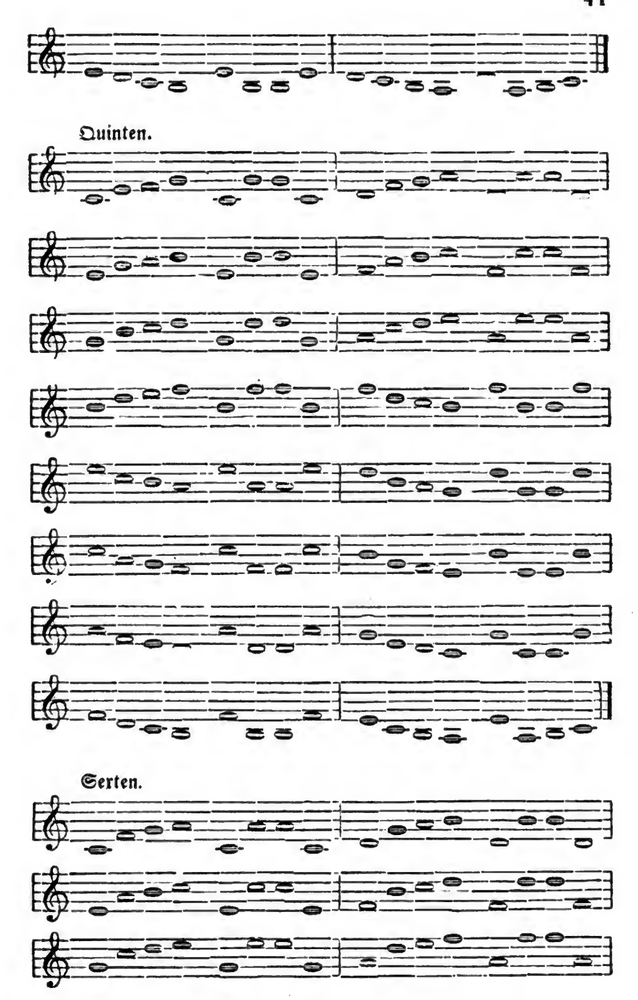
In den folgenden Uebungen handelt es sich darum, die Schüler mit den bisher vorgekommenen Intervallen vertraut zu machen und ihr Gehör zu schärfen; dann aber auch ihre Stimme auszubilden, besonders in Beziehung auf Tonanschlag und Aussprache. Das Instrument muß eingespielt, die Stimme muß eingesungen werden, und dazu sind die einfachsten Uebungen die zweckmäßigsten.
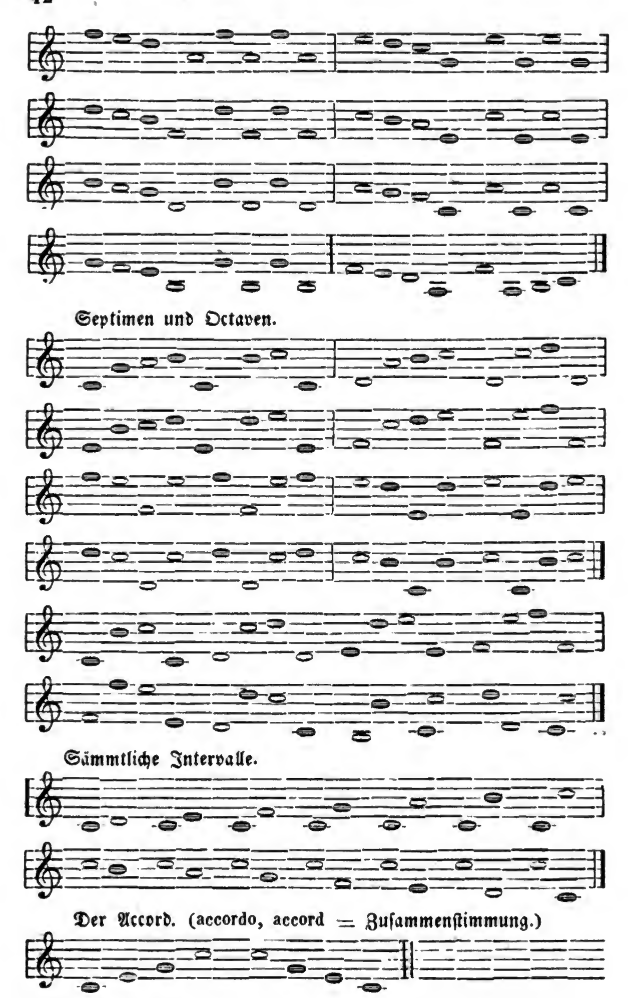
Hat der Gesanglehrer die Intervalle erklärt und insbesondere auf die Lage der kleinen Tonstufe aufmerksam gemacht, so lasse er sie von Einem der Schüler langsam auf die Silben do (ut) re mi fa sol la si singen. Er sehe darauf, daß die sämmtlichen Töne eine gleiche

Stärke erhalten; daß also die höhern, die an sich durchdringender sind als die tiefen, sanfter gesungen werden, und daß die weniger klangvollen (vergl. § 14) mehr cultivirt und den klangvollern möglichst gleich gemacht werden. Sollen die höhern Töne nicht an Lieblichkeit verlieren, so muß bei ihnen die Aussprache der Vocale spitzer sein. Man erleichtert sich das Treffen eines weit ausreichenden Intervalls, indem man es in zwei kleine, leichte Intervalle auflöst. Die Begleitung sei ganz einfach. Alle Schüler müssen den Blick fortwährend auf die Noten gerichtet halten. Man gehe nicht zum zweiten Intervalle über, bis das erste gründlich erlernt worden ist.
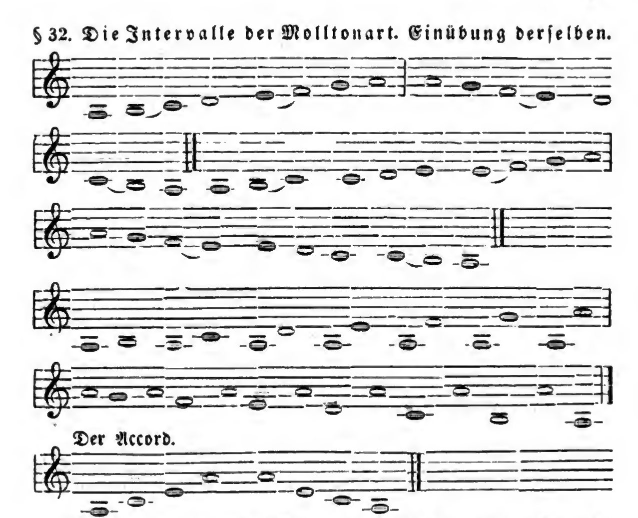



Quarten.


Quinten.
Sexten.


Septimen und Octaven.
Sämmtliche Intervalle.
Der Accord. (accordo, accord = Zusammenstimmung.)

§ 32. Die Intervalle der Molltonart. Einübung derselben.
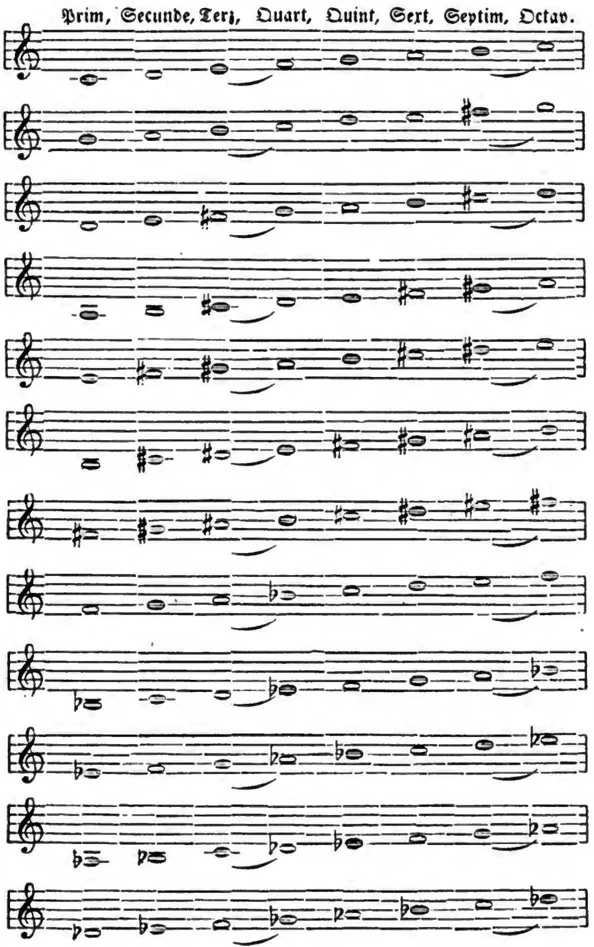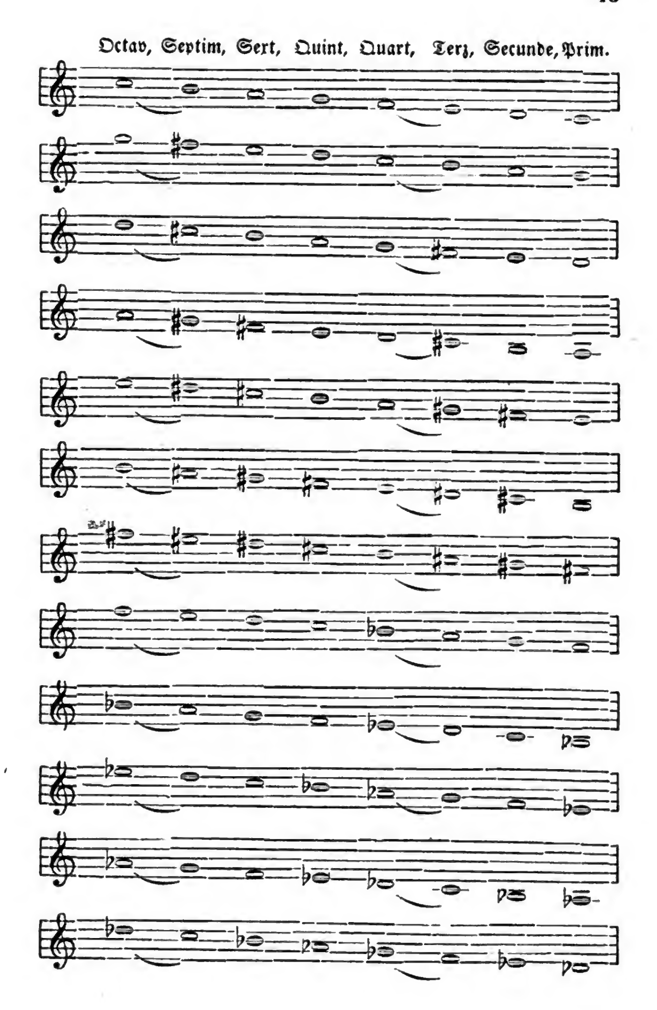


Sind die voranstehenden Uebungen auf die Silben do re mi u. s. w. gehörig durchgemacht worden, so nehme man sie noch einmal vor, lege ihnen aber die Buchstaben zu Grunde und sehe vorzüglich auf tiefe Einprägung der Intervalle.

§ 33. Transponirung der Dur- und Molltonart.
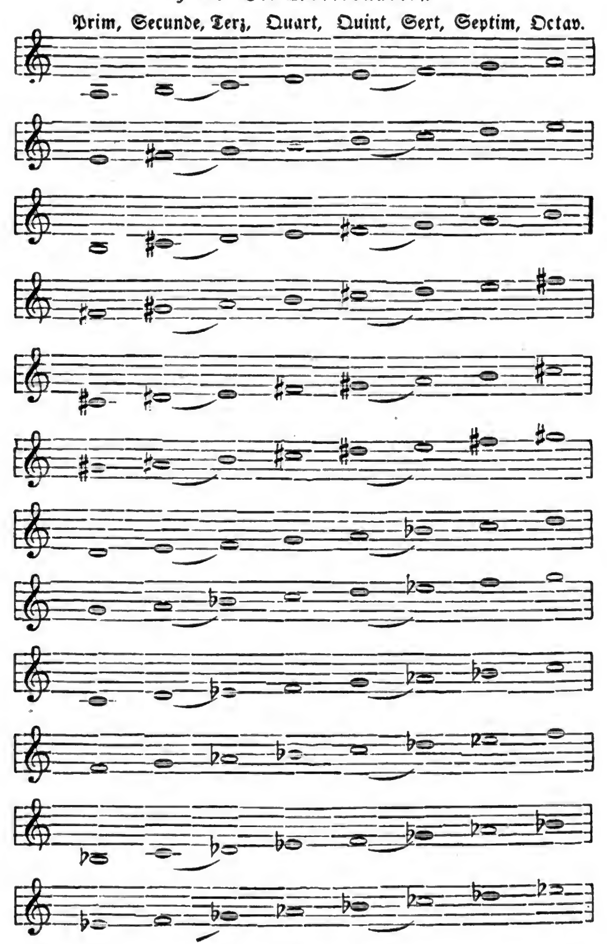
Jeden Ton kann man zum Grundton einer Dur- und Molltonart machen. Die Verwechslung des Grundtones zieht aber nach § 27 Veränderungen hinsichtlich der übrigen Töne nach sich; da die neu entstehenden Töne jedoch die Stelle der ursprünglichen ausfüllen und nur Erhöhungen und Vertiefungen derselben sind, so lehnen sie sich in Benennung und Bezeichnung an diese an. Man setzt den bekannten Buchstaben is und es an, und hat dann die Namen der erhöhten und vertieften Töne, nämlich: cis dis eis fis gis ais his, und ces des es (für ees) fes ges as (für aes) b (statt hes). Wird der Ton zweimal erhöht oder vertieft, so wird is oder es verdoppelt cisis, deses u. s. w. Das Zeichen der Erhöhung ist ein Kreuz ♯ (ursprünglich das quadratförmige ♭, § 21), das der Vertiefung b; das Zeichen doppelter Erhöhung ein Doppelkreuz (spanisches Kreuz) ×, das der doppelten Vertiefung bb. — Die Tonarten werden nach dem Grundtone genannt.
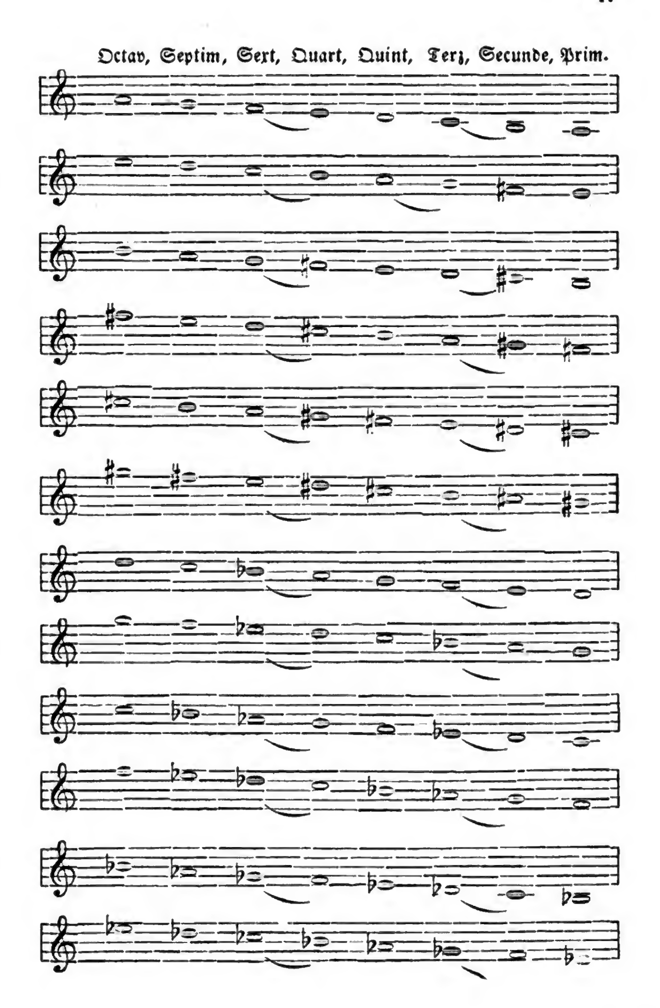
§ 34. Die Durtonarten.




Octav, Septim, Sext, Quint, Quart, Terz, Secunde, Prim.

§ 35. Die Molltonarten.




Octav, Septim, Sext, Quart, Quint, Terz, Secunde, Prim.

§ 36. Einübung der übrigen Tonarten.

Der Gesanglehrer beginne mit der Durtonart G. Er zeige, daß diese Tonart diejenigen Töne haben müsse, die ihr oben beigelegt sind; er lasse diese Töne nach ihren Verhältnissen zum Grundtone nennen, (a ist die Secunde, h die Terz u. s. w.;) er erkläre die einzelnen Intervalle und stelle sie den aus der Durtonart C bekannten gegenüber, und gehe nun zu den Singübungen über, deren Hauptzweck jedoch kein anderer ist, als den Schülern einen klaren Blick über die Tonart beizubringen und ihr Auge an die Darstellung derselben durch die Notenschrift zu gewöhnen. Er lasse zuerst die Tonleiter von G-Dur ganz singen, dann theile er sie bei der Terz und Quint, zuletzt behalte er nur die den Accord bildenden Töne bei. Diese Uebungen müssen aber immer auf- und abwärts gemacht werden. — Die folgenden Tonarten werden in gleicher Weise durchgenommen.

Wir nennen den Grundton **Tonica** (nota tonica = Hauptnote), die Quint **Dominante**, weil sie sich nach dem Grundton am meisten geltend macht, die Terz **Mediante**, weil sie die Mitte zwischen dem Grundton und der Quint einnimmt, und die große Septim **Leiteton**, weil sie ein Verlangen erweckt in den Grundton überzugehen.

Durch Erhöhung der Quart schreiten wir aus C-Dur in G-Dur, aus G- in D-, aus D- in A-, aus A- in E-, aus E- in H-, aus H- in Fis- und aus Fis- in Cis-Dur (mit sieben Kreuzen); und durch Vertiefung der Septim aus C-Dur in F-Dur, aus F- in B-, aus B- in Es-, aus Es- in As-, aus As- in Des-, aus Des- in Ges- und aus Ges- in Ces-Dur (mit sieben Been). In gleicher Weise schreiten wir aus einer Molltonart in die andere entweder durch Erhöhung der Sext oder durch Vertiefung der Secunde.

Nicht selten verläßt ein Gesangstück die Tonart, in welcher es angefangen hat, geht in eine andere über und kehrt dann in die verlassene wieder zurück. Eine solche Ausweichung wird **Modulation** (modus = Tonart) genannt. In den Ausweichungen vermittelst der Erhöhungen drückt sich mehr das Kräftige, Handelnde, Fröhliche; in denen vermittelst der Vertiefungen mehr das Schwache, Leidende, Traurige aus.

Die Tonarten stehen mit einander in Verbindung; und die Verbindung zweier Tonarten ist um so inniger, oder m. a. W. diese sind um so enger mit einander verwandt, je mehr Töne sie mit einander gemeinschaftlich haben, und je wichtiger diese gemeinschaftlichen Töne

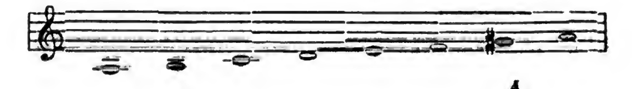
in den beiderseitigen Tonleitern sind. So ist C-Dur mit G- und F-Dur, mit A- und C-Moll, und weiter mit B- und As-Dur und F-Moll verwandt. — Jeder Durtonart steht eine Molltonart gegenüber, welche dieselben Töne und somit auch dieselben Vorzeichnungen hat; man nennt beide Paralleltonarten. C-Dur und A-Moll, G-Dur und und E-Moll u. s. w. sind also Paralleltonarten.

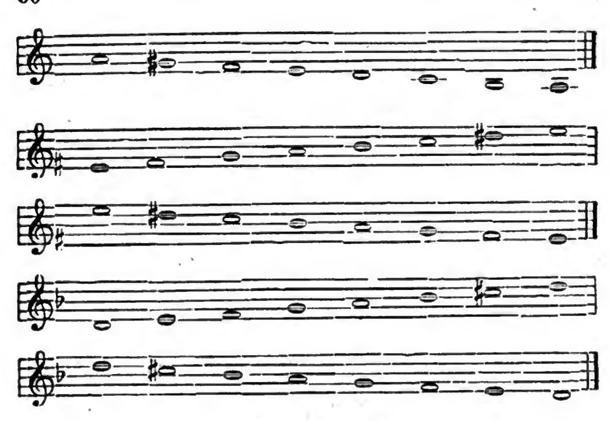
Durch Errichtung der verschiedenen Tonarten hat sich die Zahl der brauchbaren Töne (§ 20) beträchtlich vermehrt. Wollen wir indessen zur Erleichterung des musicalischen Studiums den feinen Unterschied, welcher zwischen cis und des, zwischen dis und es u. s. w. besteht, unbeachtet lassen, so fallen die neu gefundenen Töne zum Theil mit den bereits bekannten zusammen, (c mit his, ces mit h, eis mit f, fes mit e,) zum Theil fallen sie in die Mitte der großen Tonstufen (cis mit des zwischen c und d, dis und es zwischen d und e u. s. w.) und es bleiben nur noch fünf Töne übrig, von denen aber jeder zwei oder auch drei Benennungen hat. Wir nennen diese Töne auch halbe Töne. Außer der natürlichen Tonleiter (§ 20), die wir die diotonische nennen, weil sie von Ton zu Ton fortschreitet, haben wir nun auch eine künstliche, und diese wird chromatische (bunte, verzierte, chroma = Farbe) genannt, wenn darin die halben Töne auf fünf reducirt sind, und enharmonische, (gleichsam eine harmonische, weil darin die kleinsten Tonunterschiede beachtet sind,) wenn darin der Unterschied zwischen cis und des, zwischen dis und es u. s. w. festgehalten wird. — Da wir keinen Grund haben über die chromatische Tonleiter hinauszugehen, so haben wir auch nur diejenigen Tonarten aufgeführt, welche auf diesem Standpunkte innerlich von einander unterschieden sind.

§ 37. Veränderungen in der Molltonart.

Man gibt der Molltonart bisweilen eine große Septime, und man erhöht mitunter auch die Sext, besonders beim Aufsteigen, um sie mit jenem Tone in ein passendes Verhältniß zu setzen.

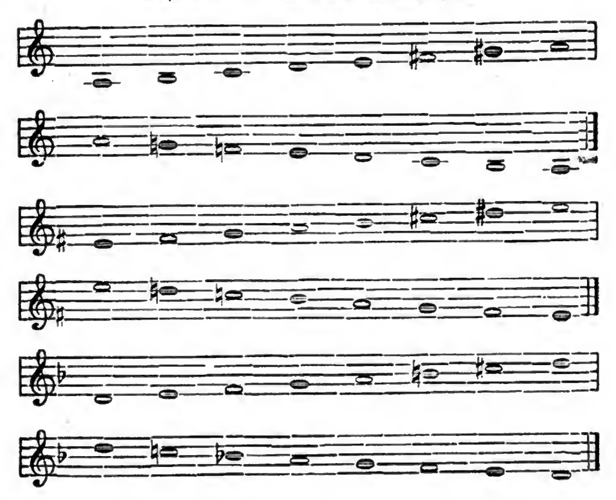
Molltonarten
mit kleiner Sext und großer Septim im Auf- und Absteigen.





Molltonarten

mit großer Sext und großer Septim im Aufsteigen und mit kleiner Septim und kleiner Sext im Absteigen.



Anwendung auf die übrigen Molltonarten. — Das Auflösungszeichen ♮ macht nicht blos das ♭ (§ 26) sondern auch das ♯ wirkungslos. — Das Doppelkreuz wird entweder durch ein einfaches Kreuz (♯) oder durch ein mit einem Auflösungszeichen verbundenes Kreuz (♮♯), das ♭♭ entweder durch ein einfaches ♭ oder ♮♭ aufgelöst.

Außer den § 27 angeführten Intervallen gibt es noch mehre andere. Wird ein kleines Intervall um einen halben Ton verengt, so nennt man es vermindert: c—es ist eine kleine, cis—es eine verminderte Terz; c—f ist eine kleine, c—fes eine verminderte Quart; c—as ist eine kleine, cis—as eine verminderte Sext; c—b ist eine kleine, cis—b eine verminderte Septim. Wird ein großes Intervall um einen halben Ton erweitert, so nennt man es übermäßig: c—d ist eine große, c—dis eine übermäßige Secunde; c—g eine große, c—gis eine übermäßige Quint; c—a eine große, c—ais eine übermäßige Sext.

Um den Schülern eine große Fertigkeit im Treffen der Töne beizubringen, lasse man sie aus Gesangstücken, welche es auch immer sein mögen, alle vorkommende Intervalle nennen und erklären, und zwar unter Angabe aller ausfüllenden Töne.

§ 38. Die Töne hinsichtlich ihrer Dauer verschieden.

Der Werth oder die Geltung einer Note wird aus ihrer Form erkannt; d. h. aus dieser entnimmt man, welche Dauer dem durch sie bezeichneten Tone gegeben werden soll. In vielen, namentlich alten Choralbüchern finden wir nur zwei Gattungen der Noten, (■ ♦ oder ♦̩ ♦,) also lange und kurze, in den neuen gewöhnlich drei (■̩ ■ ♦), also lange, mittlere und kurze Noten. Ihr Werth ist durch diese Benennungen indessen nur annähernd bezeichnet, und welche Regeln man auch angeben mag zur nähern Feststellung desselben, so muß doch Vieles hierbei dem Gefühle des Sängers überlassen bleiben. Im kirchlichen Figuralgesang aber haben alle Noten eine bestimmte Geltung: |𝅜| = zwei ganze, 𝅝 = eine ganze, 𝅗𝅥 = ½, 𝅘𝅥 = ¼, 𝅘𝅥𝅮 = ⅛, 𝅘𝅥𝅯 = 1/16, 𝅘𝅥𝅰 = 1/32. Die zuerst verzeichnete Note wurde ehemals brevis (kurze), die zweite semibrevis (halbkurze), die dritte minima (kürzeste) genannt; woraus man entnehmen mag, daß sie früher schneller gesungen wurden.

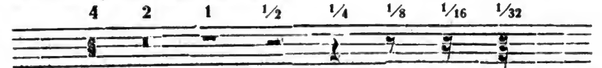
Ein Punkt hinter einer Note vermehrt den Werth derselben um die Hälfte: |𝅜|· = 3/1, 𝅝· = 3/2, 𝅗𝅥· = ¾, 𝅘𝅥· = ⅜ u. s. w.

Stehen zwei Punkte hinter einer Note, so vermehrt der erste ihren Werth um die Hälfte und der zweite vermehrt ihn um den vierten Theil desselben: 𝅝.. = 7/4, 𝅗𝅥.. = 7/8, 𝅘𝅥.. = 7/16 u. s. w. Werden zwei Noten von gleicher Bedeutung durch einen Bogen (eine Klammer) verbunden, so sind sie wie eine einzige zu betrachten, die den Werth der beiden verbundenen hat: 𝅝‿𝅗𝅥 = 3/2, 𝅗𝅥‿𝅘𝅥 = 3/4, 𝅗𝅥‿𝅘𝅥𝅮 = 5/8 u. s. w. Steht ein Punkt mit einem Bogen über oder unter einer Note, so soll der durch sie bezeichnete Ton länger angehalten werden und allmählig verklingen: 𝄐, 𝄐, 𝄑. Man nennt dieses Zeichen Halt, Fermate, (Fermáta).

Theilt man eine Note statt in zwei in drei Theile, so entstehen Triolen. Man gibt letztern die Gestalt der die Hälfte bezeichnenden Noten und macht sie, wofern sie nicht sonst schon erkennbar sein sollten, durch Beifügung der Ziffer 3 bemerklich.

§ 39. Pausen.

Diejenigen Zeichen, welche angeben, daß man schweigen soll, und welche zugleich die Dauer des Schweigens bestimmen, werden Pausen (Pausa = Ruhe, Stillstand) genannt. Ihre Geltung und Form mag man aus Folgendem entnehmen.



Ein Punkt hinter einer der drei letzten Pausen vermehrt ihre Geltung um die Hälfte: 𝄾. = 3/16. Der Halt über oder unter einer Pause bedeutet ein längeres Schweigen. Ist eine Pause Theil einer Triole, so ist ihre Geltung um 1/3 geringer.

Der Choral hat keine eigentlichen Pausen, aber er hat Zeichen, wodurch er die kleinern und größern Theile des musicalischen Satzes von einander trennt und das Ende desselben angibt; — es sind dieses die Linien, welche das Notensystem zum Theil oder ganz durchschneiden, und welche am Ende verdoppelt stehen; — und diese Zeichen weisen den Sänger auf die natürlichen Ruhepunkte hin, bei denen er oft eine kürzere oder längere Pause eintreten lassen soll.

§ 40. Der Takt.

Als man anfing für mehre Stimmen zu componiren, da fand man sich genöthigt die Zahl der Notengattungen zu vermehren und ihren Werth gegen einander genau zu bestimmen; man mußte sich

zugleich auch um ein Mittel umsehen das Sängerpersonal zusammenzuhalten und alles Voraneilen und Zurückbleiben zu verhindern. Und dieses fand sich bald. Der Dirigent gab nämlich durch genau abgemessene leise Schläge mit der Hand (Tactus = Berührung) den Werth der Noten an; die halbkurze erhielt einen Schlag, die kurze erhielt deren zwei, die lange vier, die längste acht; und es wurde so die ganze Composition in kleine Theile von gleicher Länge zerlegt, die man nun selbst Takte nannte. — Die Compositionen der folgenden Zeit haben das Eigenthümliche, daß darin die Takte selbst in ihre Theile zerlegt sind, und daß der erste derselben regelmäßig betont werden muß. In der Notenschrift sind die einzelnen Takte von einander durch Striche, Taktstriche, getrennt. — Die Ordnung, welche sich nun in dem Vorübereilen der Töne und sogar auch in der regelmäßig wiederkehrenden Betonung kund gibt, hat etwas Wohlthuendes, zugleich aber auch etwas Beengendes, was dem Eindruck des Gesanges leicht Abbruch thun kann.

Wir haben demgemäß drei Klassen der Compositionen; nämlich solche, auf welche der Takt nicht angewendet werden darf, und in denen der Werth der Noten nur annähernd bezeichnet ist; (Die meisten alten Choralstücke.) ferner solche, in denen der Werth der Noten genau beobachtet werden muß, die Betonung aber mehr dem Gefühl des Sängers überlassen bleibt, (Die vorzüglichsten choralartigen mehrstimmigen Figuralgesänge des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts.) und solche, in denen neben dem Werthe der Noten auch noch das Gewicht derselben (und zwar nach ihrer Stellung im Takte) festgestellt ist. (Fast alle Compositionen der spätern Zeit.) Jede Composition muß nach ihrer Eigenthümlichkeit vorgetragen werden, soll sie ihre Wirkung nicht verfehlen.

Die gebräuchlichsten Taktarten sind; der Zweiganze- (2 oder ₵), der Zweihalbe- (₵), der Zweiviertel-, der Dreiganze-, der Dreihalbe-, der Dreiviertel-, der Dreiachtel-, der Vierhalbe- (₵), der Vierviertel- (C), der Sechsviertel-, der Sechsachtel-, der Neunachtel- und der Zwölfachteltakt. Man theilt sie ein in gerade und ungerade, und in einfache und zusammengesetzte. Der Zweiganzetakt wird auch der große Alla-breve-, der Zweihalbetakt der kleine Alla-breve-Takt genannt, weil den Noten ein kürzerer Werth beigelegt wird. Das Zeichen C, ₵ war ursprünglich ein Halbkreis. Durch das Tongewicht sollen zunächst die Takte, dann weiter auch die Takttheile von einander geschieden werden, und es fällt somit das

Hauptgewicht auf die Anfänge der Takte und ein minderes Gewicht auf die Anfänge der Tacttheile. Diejenigen Tacttheile, welche so hervorgehoben werden, nennt man gute, schwere, die übrigen schlechte, leichte Tacttheile. — Das musicalische Stück kann auch im Laufe des Taktes beginnen; der unvollständige Takt wird dann Auftakt genannt, und er macht gewöhnlich mit dem letzten Takte des Stückes nur einen ganzen aus.

§ 41. Vorbereitung zum Singen nach dem Takte.

Der Takt verlangt, daß man den Werth einer Note und Pause auf das Genaueste beachte, und daß man durch das richtig vertheilte Tongewicht Takte und Tacttheile von einander scheide, falls dieses dem Geiste der Composition angemessen ist. Um die Schüler vorzubereiten dieser doppelten Anforderung zu entsprechen, zähle man ihnen die Zeittheile, wie sie in der Musik vorkommen, mit aller möglichen Genauigkeit, äußerst bestimmt, laut, langsam und zugleich unter Beobachtung der Gesetze der Betonung vor, und lasse sie mit Aufmerksamkeit folgen und leise mitsprechen. Man spreche also:

1				2			
1		1		2		2	
1	1	1	1	2	2	2	2

1				2				3				4			
1		1		2		2		3		3		4		4	
1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	4	4	4	4

1				2				3			
1		1		2		2		3		3	
1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3

Zur Uebung der Triolen zähle man:

1			2		
1	1	1	2	2	2

1			2			3			4		
1	1	1	2	2	2	3	3	3	4	4	4

1			2			3		
1	1	1	2	2	2	3	3	3

Voranstehende Uebungen sind für die Ausbildung des Taktgefühls von großer Wichtigkeit und müssen deshalb recht oft vorgenommen werden. In ihnen ist das Wesentliche des sechs-, des neun- und des zwölftheiligen Taktes schon enthalten.

Der Gesanglehrer zeige nun auch wie der Takt geschlagen werde. Der zweitheilige Takt wird bezeichnet durch Niederschlag und Aufschlag; — der dreitheilige durch den Niederschlag, durch einen Schlag nach der rechten Seite und durch den Aufschlag; — der viertheilige durch den Niederschlag, durch einen Schlag nach der linken, durch einen Schlag nach der rechten Seite und durch den Aufschlag. Der sechstheilige wird am besten wie der zweitheilige, der neuntheilige wie der dreitheilige und der zwölftheilige wie der viertheilige bezeichnet. Er schlage den Takt zu den Uebungen. Die Bewegungen der Hand seien schnell, kurz und äußerst präcis; die Hand ruhe immer nur in den Endpunkten aus.

§ 42. Uebungsstücke.

Bei den Uebungen, die nun vorgenommen werden sollen, sind folgende Regeln zu beachten:

1) Der Gesanglehrer mache die Anfänge der Takte und der Takttheile, wie es das Gesetz der regelmäßig wiederkehrenden Betonung verlangt, immerfort recht bemerklich; und zwar zuerst durch eine äußerst präcise, kräftige Begleitung, dann auch, wenigstens im Anfange, durch Zählen und Takttreten. Er dulde aber nicht, daß auch die Schüler die Takttheile bemerklich machen bei denjenigen Tönen, die sich über mehre derselben ausdehnen. Er lasse sich nicht mit fortziehen von den Kindern, die zum Eilen geneigt sind.
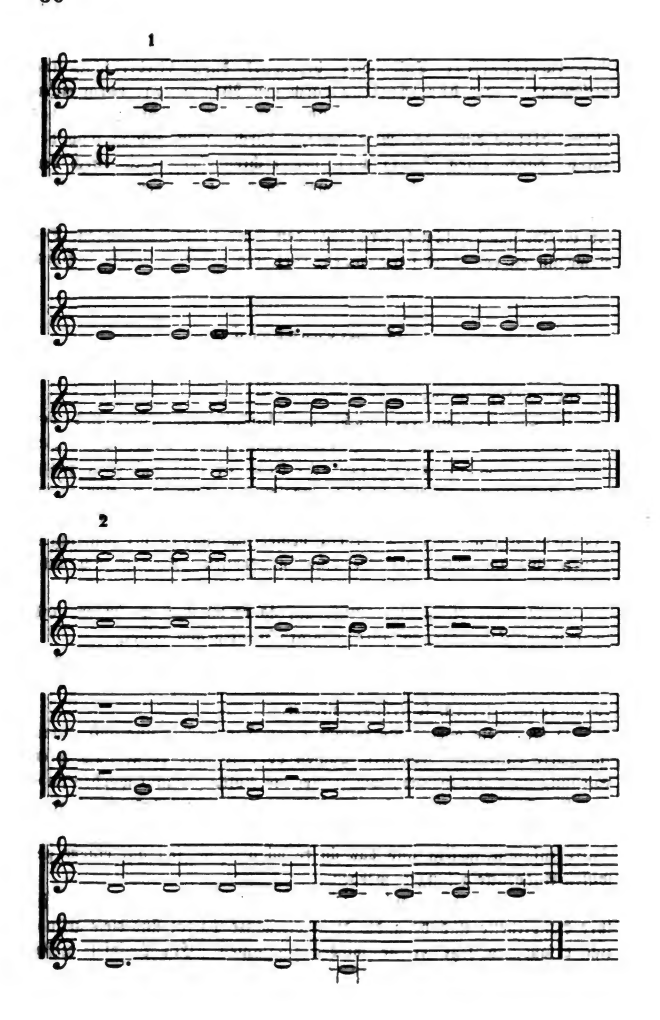
2) Er lasse die Uebungsstücke auf do re mi u. s. w. singen, und zwar so langsam, daß die gute Aussprache nirgends leidet.
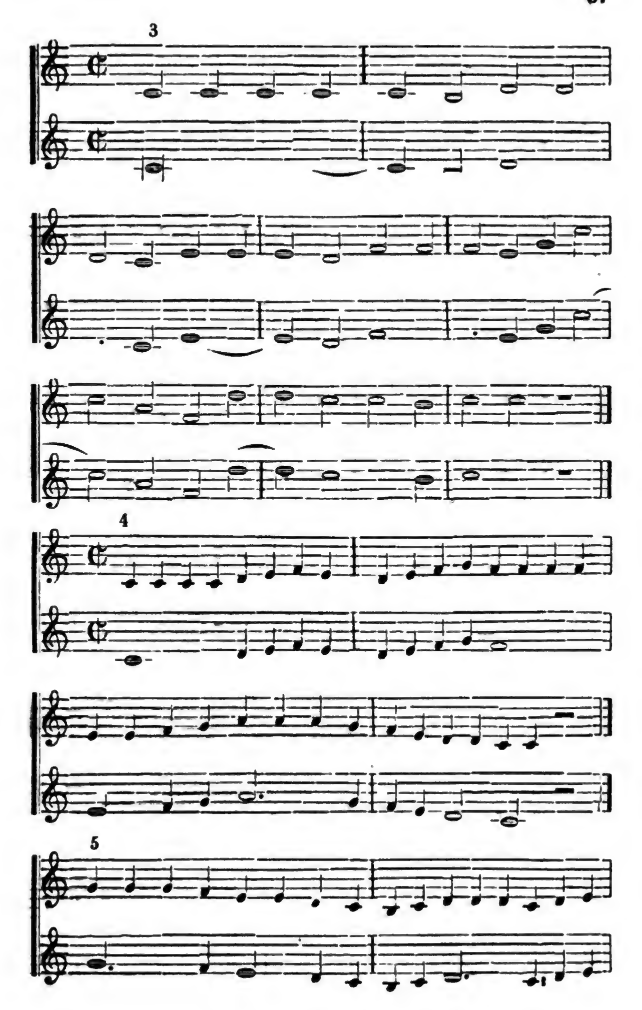
3) Er lasse die sehr hoch und sehr tief gehenden Stücke von Kindern mit sehr hohen und sehr tiefen Stimmen singen, und sollte es an solchen fehlen, so transponire er.
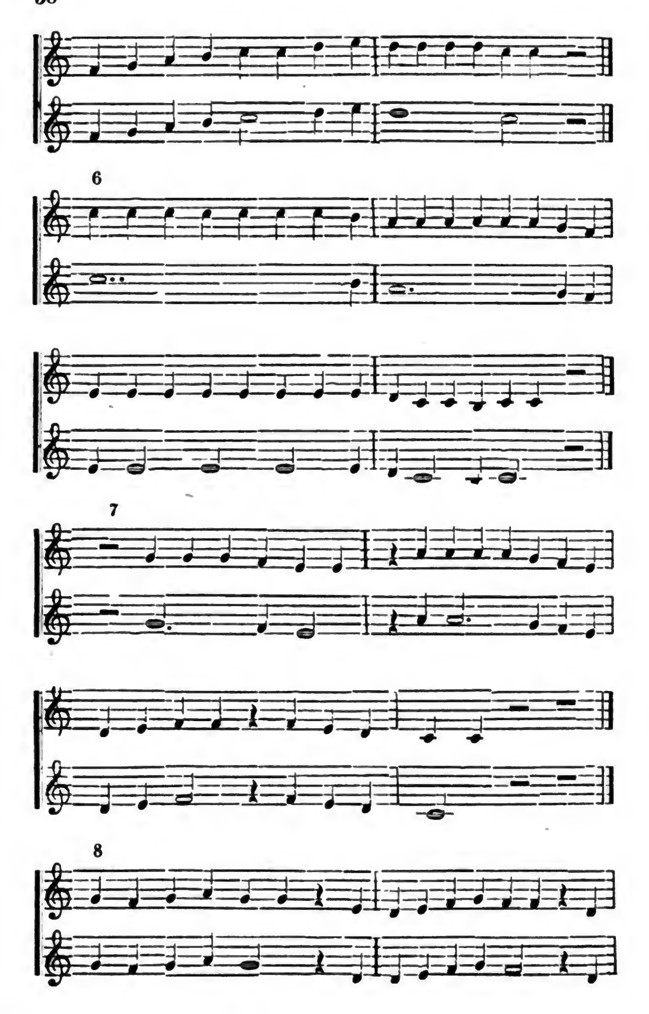
4) Er spiele oder zähle immer einen Takt vorher und lasse genau im Takte einsetzen. Kommen Pausen vor, so lasse er sie nach ihrer Stellung im Takte nennen, wie früher die Noten genannt worden sind.
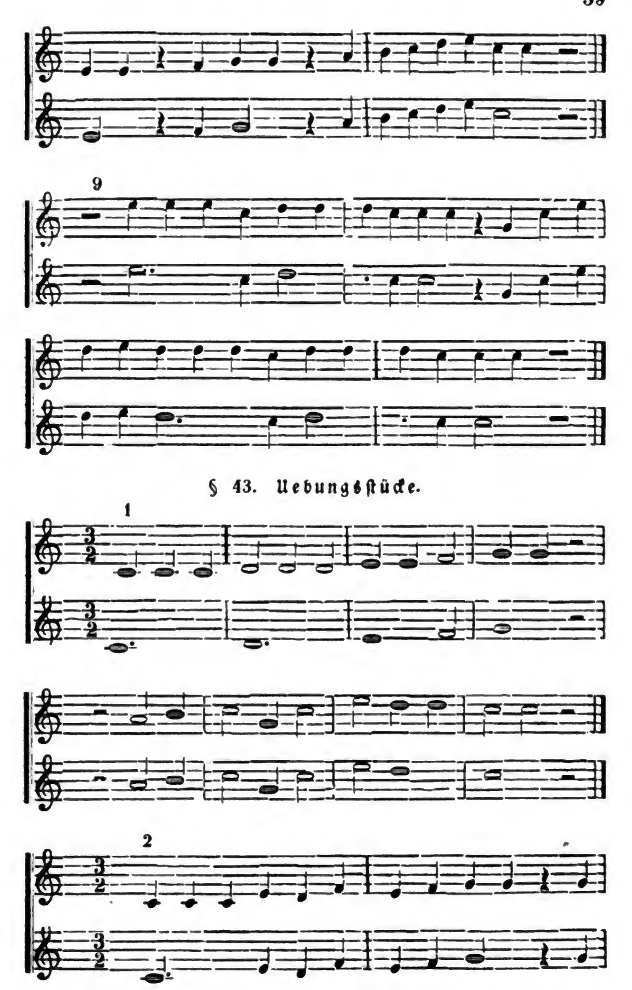
5) Er nehme im Anfange immer nur einen Takt vor (zuerst den zerlegten) und übe ihn sehr sorgfältig ein. Zuletzt werden alle Takte zusammengesetzt und das do re mi u. s. w. soll mit einem gewissen Ausdrucke gesungen werden.
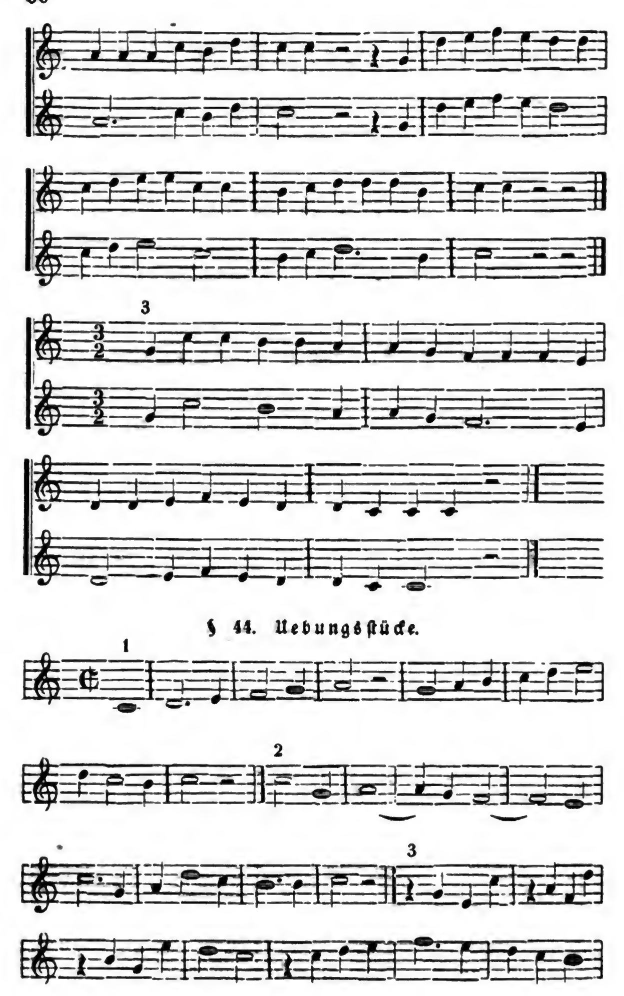
6) Er zerlege diejenigen Takte, die schwer zu singen sind, in ihre Haupttheile und behandle diese wie ganze Takte; sind diese gründlich erfaßt, so setze er sie wieder zusammen. Ein Beispiel dieser Zerlegung findet man unten.


1
2


3
4
5


6
7
8


9
§ 43. Uebungsstücke.
1
2



§ 44. Uebungsstücke.

4

5

6

7

8

9
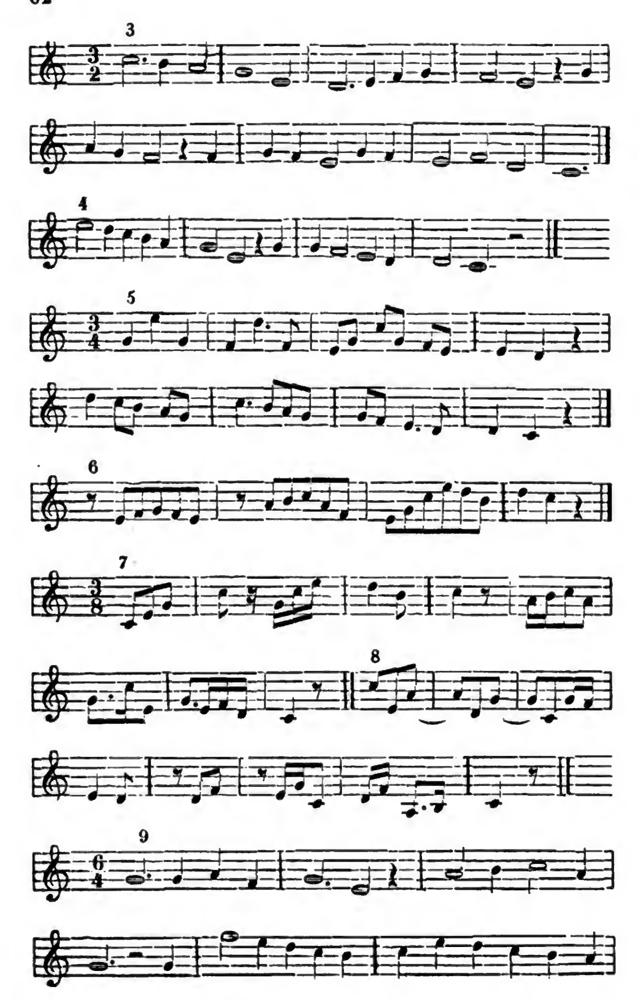
10
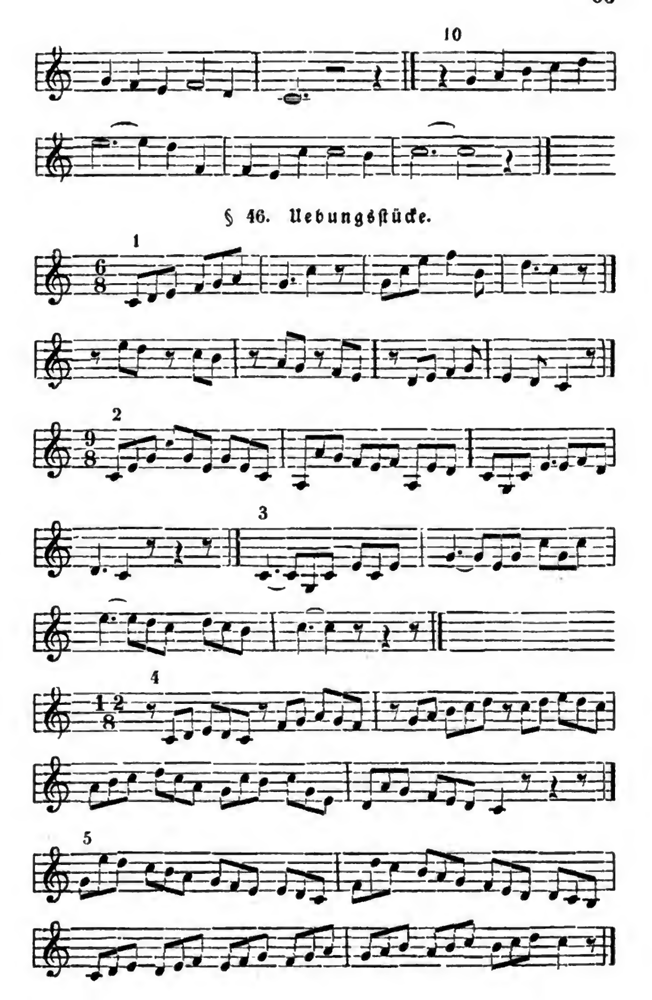
§ 45. Uebungsstücke.

1
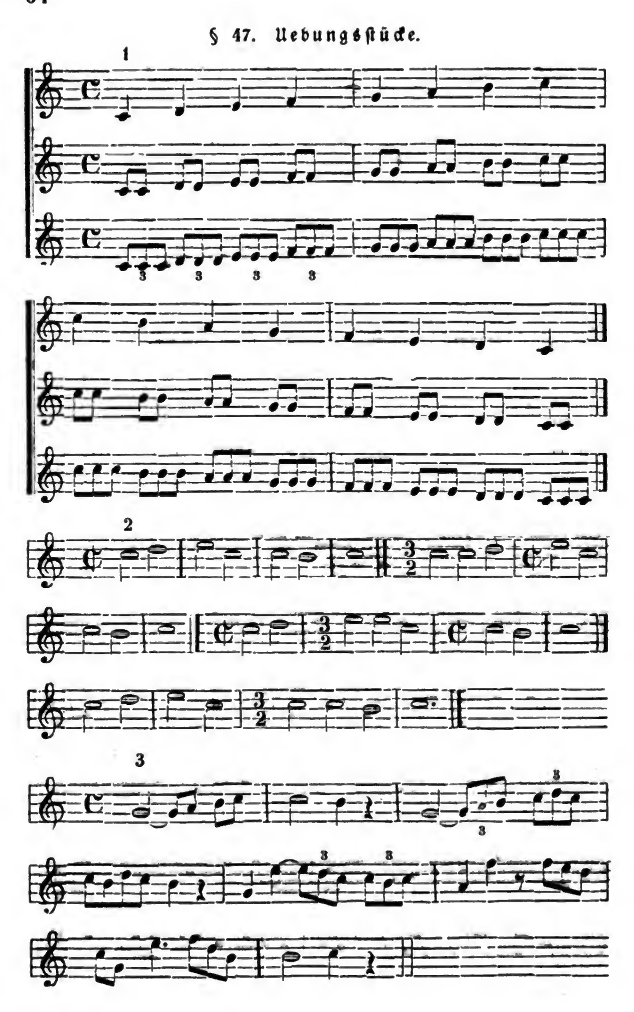
2
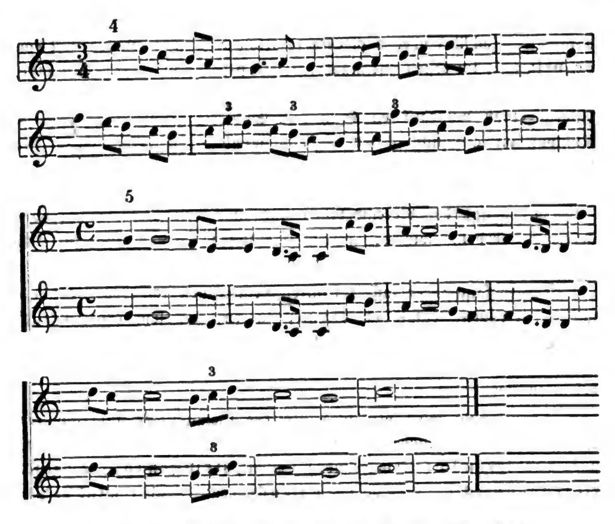



3
4
5
6
7
8
9


10
§ 46. Uebungsstücke.
1
2
3
4
5

§ 47. Uebungsstücke.





§ 48. Nähere Bestimmung des Zeitmaaßes.

Soll der Gesang zu seiner vollen Wirkung gelangen, so darf er weder zu schnell noch zu langsam vorgetragen werden: jedes Gesangstück hat nur ein Zeitmaaß (tempo), welches ihm zusagt. Die alten Componisten gaben dasselbe durch gewisse Zeichen zu erkennen; jetzt bedient man sich zu gleichem Zwecke gewisser Ausdrücke, welche der italienischen Sprache entnommen sind. Die gebräuchlichsten sind:

Largo = gedehnt, adagio (adadschjo) = sehr langsam, grave = ernsthaft, tardo = langsam, lento = langsam, maestoso = majestätisch, in langsamer würdiger Bewegung, larghetto = ein wenig gedehnt, andante = in ruhiger Bewegung, gleichsam gehend, andante con moto = gehend mit mehr Bewegung, andantino = in sanfter Bewegung, moderato = in mäßiger Bewegung, allegro = munter, allegretto = ein wenig munter, vivace (vivadsche) = lebhaft, veloce (velodsche) = schnell, presto = schnell, prestissimo = äußerst schnell. Zur näheren Bestimmung setzt man mitunter noch die Wörter assai = sehr, molto = viel, piu = mehr, non troppo = nicht allzusehr, poco = wenig, meno = weniger bei.

Ueberdies sind noch folgende Ausdrücke zu bemerken: Ad libitum, abbreviirt: (ad lib.) oder a piacére (pialschere) = nach Belieben, tempo primo = im ersten Zeitmaaße, a tempo = nach dem Zeitmaaße, alla capella = capellmäßig, (man nahm nämlich mitunter aus dem Choral einen musicalischen Satz (ein Subjekt) in die mehrstimmige Composition auf und schrieb ihn auch wohl mit Choralnoten; setzte man nun jenen Ausdruck bei, so wollte man sagen, diese Stelle solle jetzt nicht mehr choralmäßig, sondern mit strenger Beachtung des Zeitmaaßes und des Notenwerthes und in rascherer Bewegung vorgetragen werden, wie es in der päpstlichen Kapelle im figurirten Gesange zu geschehen pflegte,) piu mosso = ein wenig schneller.

Der Gesanglehrer lasse mitunter Gesangstücke schneller und langsamer vortragen, damit die Schüler fühlen, wie sehr der Eindruck derselben von der Wahl des Zeitmaaßes abhange, und damit sie allmälig dahin geführt werden, überall das passende Zeitmaaß selbst herauszufinden.

Das Tempo wird oft im Laufe des Gesangstücks allmälig verkürzt, allmälig verlängert. Die Ausdrücke, welche dieses bezeichnen, sind: Accelerando (attscheleranbo) = eilend, stringendo = drängend, ritardando (rit.) = verzögernd, calando (cal.) = abnehmend in Beziehung auf Bewegung und Kraft, smorzando (smorz.) = verlöschend in Beziehung auf Bewegung und Kraft, morendo = ersterbend, also immer langsamer und schwächer bis zum gänzlichen Verklingen. — Der Gesanglehrer zähle und schlage den Takt allmälig schneller, allmälig langsamer, und lasse diese Uebung auch von den Schülern vornehmen.

Es darf uns nicht befremden, daß die in der Musik gebräuchlichen Benennungen größtentheils der italienischen Sprache entlehnt sind; denn nirgends wurde die Musik so geschätzt und so gepflegt als in Italien. Und die Ursache hiervon liegt zum Theil schon in der Schönheit des Landes, in seinem klaren Himmel, in seinem milden Klima, in der Fruchtbarkeit seines Bodens, in der Genügsamkeit des Volkes, in seiner großen Vergangenheit, vorzüglich aber in dem Umstande, daß Rom der Mittelpunkt der katholischen Welt ist, daß hier der Gottesdienst mit aller möglichen Pracht gefeiert wird, und daß die Päpste derselben immerfort ihre thätige, aufopfernde Fürsorge geschenkt haben.

§ 49. Aneinanderreihen der Töne.

Von großem Einflusse auf die Macht unseres Gesanges ist die Art und Weise, wie wir die Töne aneinander reihen. Wir können jeden Ton einer Tonreihe mit einem Athemstoße beginnen und ihn durch die auf diese Weise nothwendig entstehende kurze Pause von dem vorhergehenden Tone trennen, — wir können die Töne abstoßen; wir können auch mehre Töne zusammen in einer Athemströmung vortragen, — wir können die Töne aneinander schleifen; wir können zuletzt auch mit dem Abstoßen das Schleifen einigermaßen vereinigen, indem wir die Tonreihe in einer Athemströmung vortragen, jedoch jedem Tone einen schwachen, kaum bemerkbaren Stoß geben. — Das Abstoßen wird durch Punkte oder Strichlein, welche über oder unter die Noten gesetzt sind, oder durch das Wort staccáto (= getrennt), das Schleifen durch einen die Noten verbindenden Bogen oder durch das Wort legáto, (= verbunden), und die Verbindung des Abstoßens und Schleifens durch Vereinigung der beiderseitigen Zeichen angedeutet.

Das kunstgerechte Abstoßen setzt eine große Herrschaft über das Athmen voraus; denn die Stöße sollen durchaus gleichmäßig, präcis und leicht eintreten, und der Reinheit und Egalität des Tones nicht den geringsten Abbruch thun; und die Athemströmung soll eben so präcis und leicht abbrechen. Das kunstgerechte Schleifen verlangt, daß die im Kehlkopfe liegenden Singorgane mit großer Leichtigkeit, Sicherheit und Schnelligkeit in alle irgend geforderte Lagen übergehen. Das Eine wie das Andere ist die Frucht langer und zweckmäßiger Uebung. Gar schön und für den Kirchengesang geeignet ist die Verbindung des Abstoßens und Schleifens: die Töne liegen dann so enge aneinander und sind doch auch wieder so scharf von einander geschieden, ähnlich den Perlen an einer Schnur.
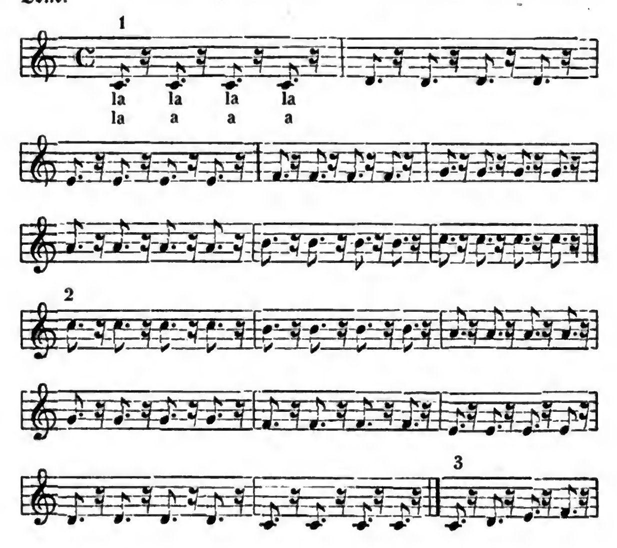
§ 50. Uebungsstücke.
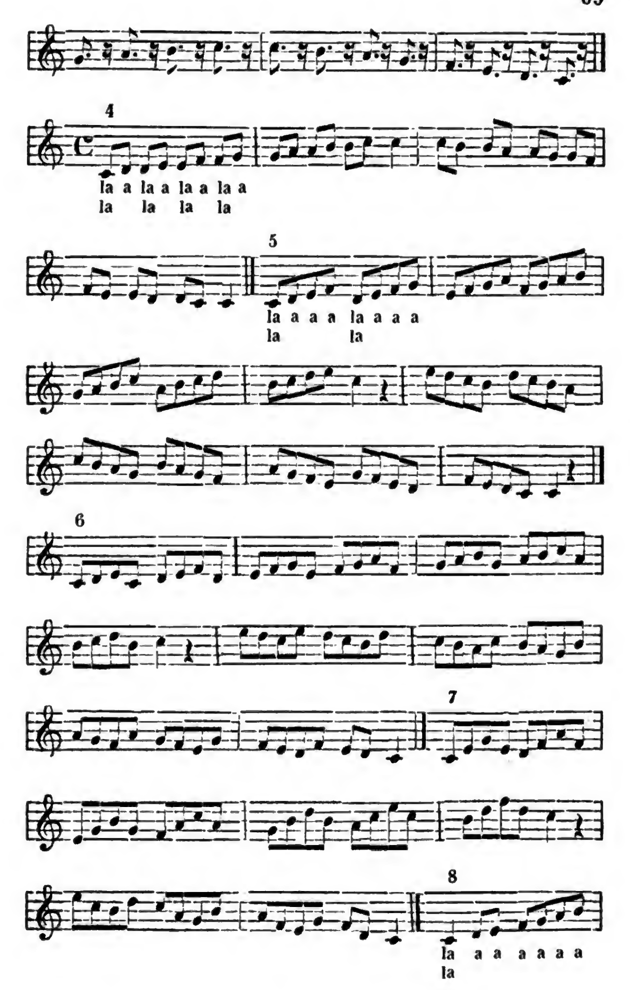
Die Uebungsstücke 1—3 sollen zur Erlernung des Abstoßens benützt werden. Die Schüler singen dieselben langsam, beginnen jeden Ton mit einem Athemstoße und singen ihn auf la; — sie singen sie wieder, und zwar den ersten Ton des Taktes auf la, jeden andern aber auf a; — sie singen sie hernach schneller; — sie singen sie zuletzt in höherer und tieferer Tonlage. Diese Uebungen werden so lange fortgesetzt, bis das Abstoßen gründlich erfaßt ist.
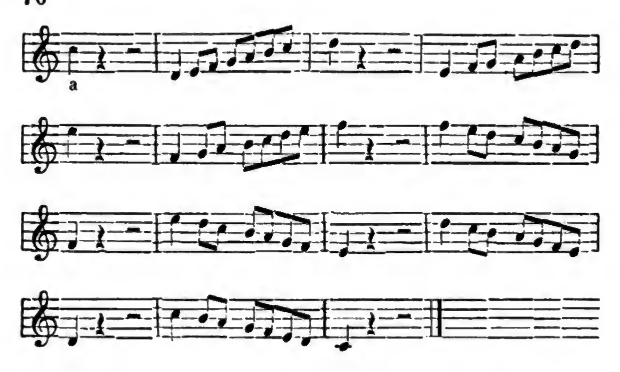
Die darauf folgenden Uebungsstücke, durch welche das Schleifen erlernt werden soll, werden zuerst staccato vorgetragen, und es wird zu

dem ersten Tone der Gruppe la, zu jedem folgenden aber a genommen; — sie werden hierauf so gesungen, daß der Stoß bei dem ersten Tone in seiner ursprünglichen Kraft beigehalten, bei jedem folgenden aber sehr gemildert wird; — es wird zuletzt die ganze Gruppe auf la gesungen; beim ersten Tone ist noch ein schwacher Stoß bemerklich, die übrigen aber stehen miteinander in innigster Verbindung, und es hebt und senkt sich die Stimme sanft von Ton zu Ton ohne alle Unterbrechung der Athemströmung. Man achte darauf, daß die Töne nicht ineinander gezogen werden.

Man wird wohlthun, wenn man diesen Uebungsstücken später auch die übrigen Vocale unterlegt. Wird schnell gesungen, so treibe man beim Aufsteigen die Stimme ein wenig an, und mäßige sie beim Absteigen, damit die Reinheit des Tones nicht leide. Der Athem werde schnell in halben Zügen geschöpft, (falls nicht eine Pause zum ruhigen Athemschöpfen hinreichend Zeit gewährt); man suche die geeigneten Stellen dazu selbst zu ermitteln, und entnehme die Zeit, welche dadurch in Anspruch genommen wird, allemal dem vorhergehenden Tone.




4
la a la a la a la a
la la la la
5
la a a a la a a a
la la
6
7
8
la a a a a a
la



§ 51. Die Töne in Ansehung ihrer Stärke verschieden.

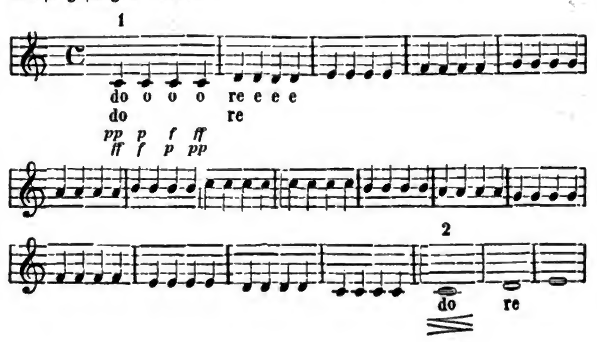
Ist der Gesang Ausdruck des Gefühls, so wird er bald ruhig dahin fließen, ähnlich einem sanft dahin gleitenden Strome; bald wird er steigen, vielleicht bis zum äußersten Grade der Stärke; bald wird er abnehmen bis zum gänzlichen Verklingen. Stärke und Schwäche des Tones werden in ihm wechseln wie Licht und Schatten in einem Gemälde. Der Ton kann demnach sehr stark, stark, halbstark, er kann auch halbschwach, schwach und sehr schwach sein. Man bezeichnet diese Stufen mit den Wörtern: Fortissimo ff, forte f, mezzo-forte mf, mezzo-piano mp, piano p und pianissimo pp; die Stufe, welche sich weder durch Schwäche noch Stärke bemerklich macht, wird nicht bezeichnet. — Genannte Bestimmungen bleiben in der Regel so lange in Kraft, bis sie durch andere der Art abgelöst werden. Soll ein Ton allein stark gesungen werden, so wird das Wort sforzálo (=verstärkt) beigefügt. Man bemerke noch den Ausdruck mezza voce (medsa vodsche) = mit halber Stimme. — Die alten Componisten überlassen es dem Sänger überall das passende Maaß der Stärke zu ermitteln.
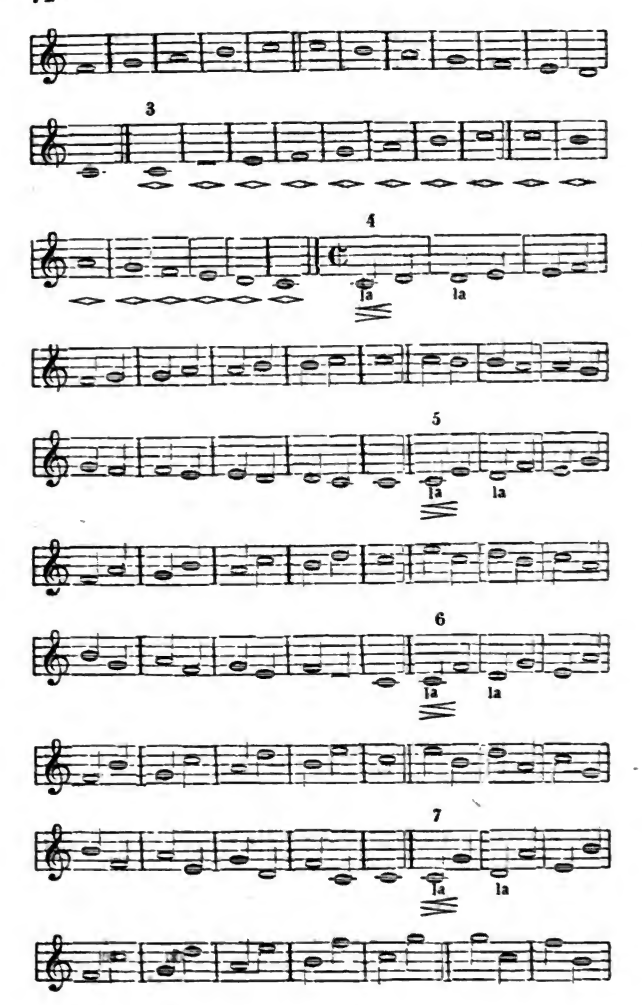
Der Gesanglehrer lasse die Tonleiter auf do re mi singen, zuerst in mittlerer Stärke, dann stärker und stärker, zuletzt schwächer und schwächer; und er sehe darauf, daß unter der Aenderung der Tonstärke die Schönheit des Tones und die Reinheit der Aussprache nicht leide, und daß jeder Schüler obige Abstufungen so singe, wie es seiner Stimmkraft angemessen ist.
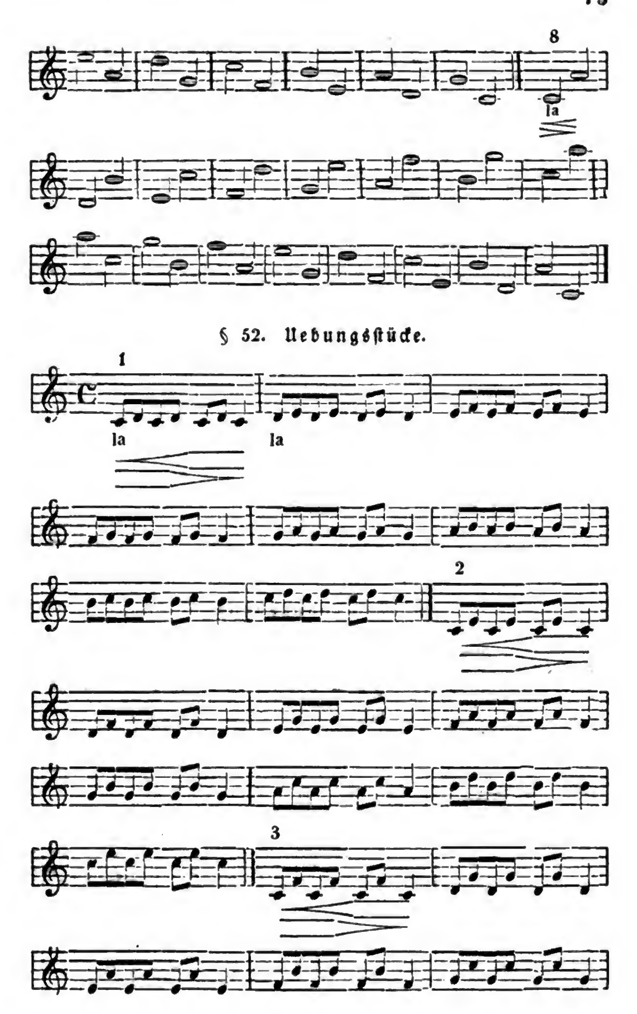
§ 52. Wachsen und Abnehmen des Tones.

Das Wirken der Natur ist ein ruhiges, stetiges. Wird sie in demselben aufgehalten, so sammelt sie wohl ihre Kräfte, um mit einem Stoße das widerstrebende Hinderniß aus dem Wege zu räumen, kehrt dann aber zu ihrer frühern Wirkungsweise zurück. Allmählig kommen und verschwinden Tag und Nacht, allmälig geht eine Jahreszeit in die andere über, und wohin wir auch unsere Blicke werfen, überall sehen wir sanfte Uebergänge. In der Seele herrscht dasselbe Gesetz. Die Gefühle steigen und sinken allmälig, falls nicht Außerordentliches dazwischen tritt, und so sagt nichts so sehr dem im Gesange ausgeprägten Gefühle zu, als das allmälige Anschwellen und Verschwinden der Töne. Auf diesen Wellenfluß sind die erhabensten kirchlichen Compositionen berechnet, und sie können gar nicht verstanden werden, wenn das Sängerpersonal sie nicht in solcher Weise vorzutragen versteht. Die Töne müssen schwimmen und klingen.
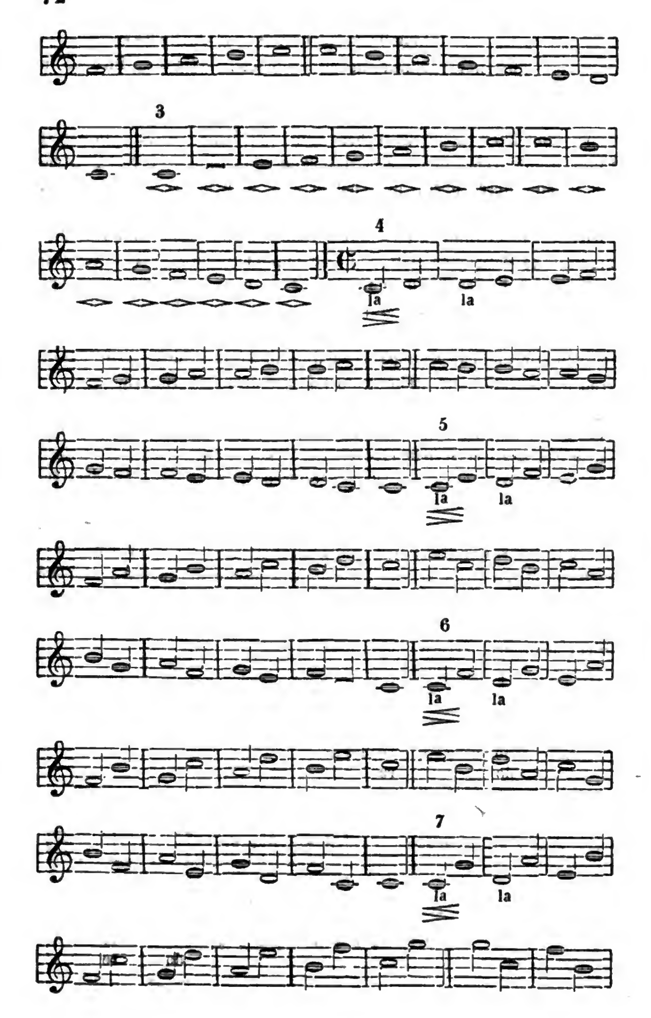
Die alten Componisten bezeichnen das Anschwellen und Abnehmen des Tones nicht, die neuern bezeichnen es mitunter, und zwar jenes durch das Wort crescendo (kresdschendo) cresc. oder durch das Zeichen <, dieses durch das Wort decrescendo (dekresdschendo) decresc. oder durch das Zeichen >. Vergl. § 48. Die Schüler müssen dahin geführt werden das Angemessene überall selbst herauszufinden. — Die folgenden Uebungen müssen mit großem Fleiße durchgenommen werden. Beim ersten Takte ist gewöhnlich angegeben, wie das ganze Stück gesungen werden soll. Stehen die beiderseitigen Zeichen zusammen, so soll es zuerst auf die eine und dann auf die andere Weise gesungen werden.
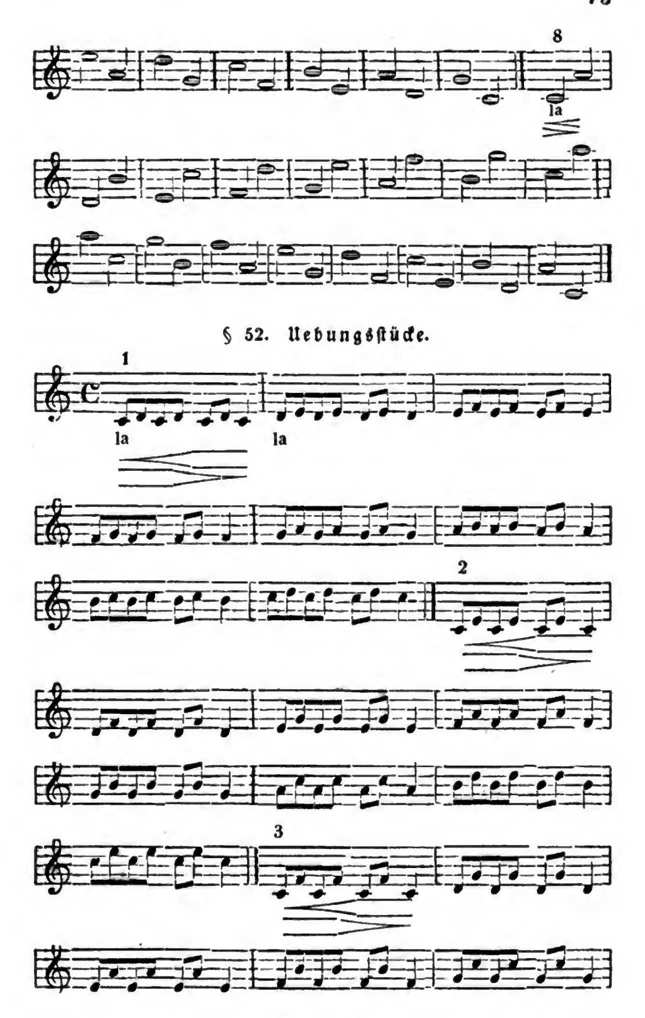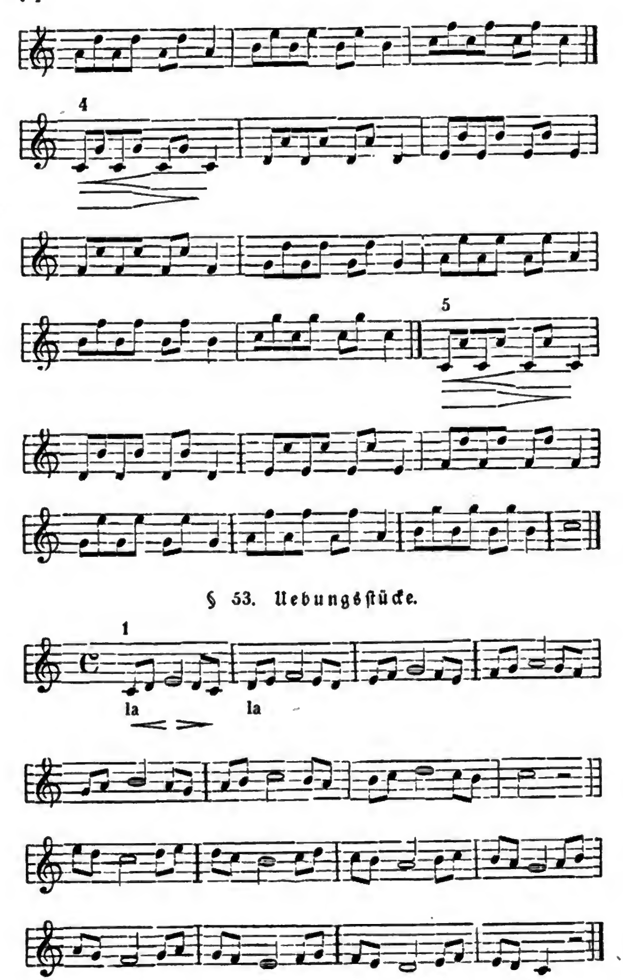



3
4
la
la
5
la
la
6
la
la
7
la
la
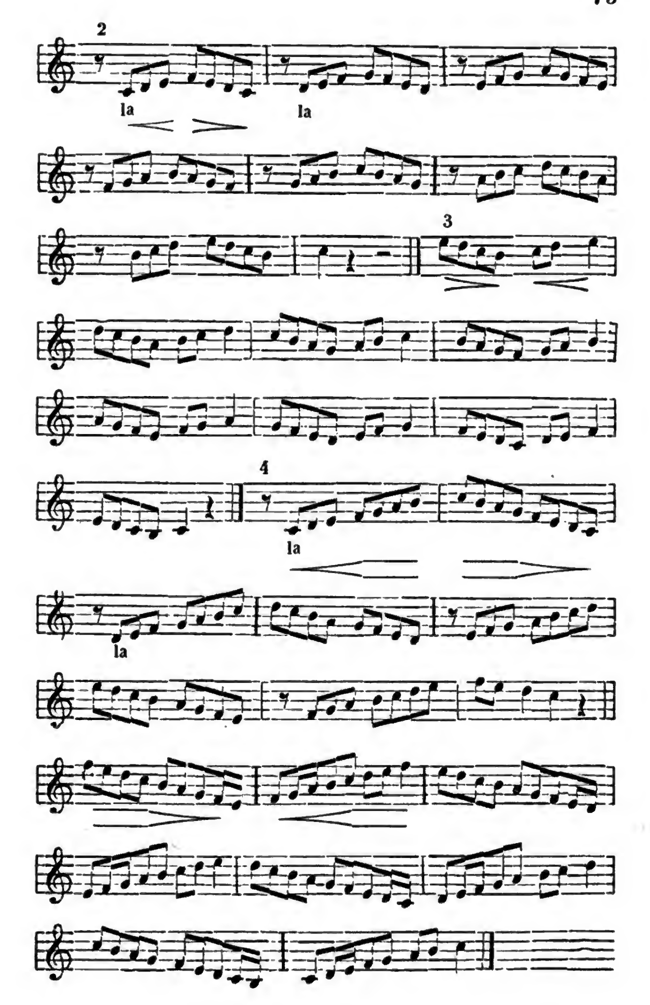


§ 52. Uebungsstücke.


3
4
la
la
5
la
la
6
la
la
7
la
la


8
la
§ 52. Uebungsstücke.
1
la
la
2
3


4
5
§ 53. Uebungsstücke.
1
la
la
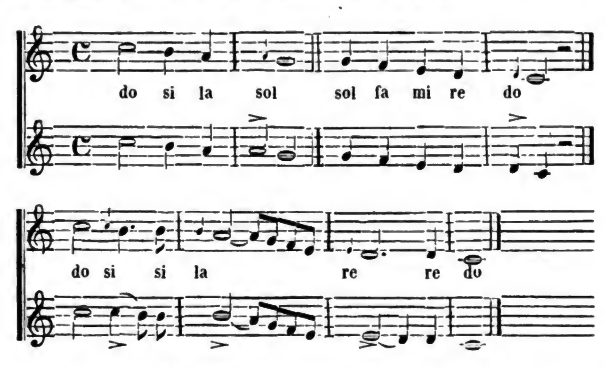

2
la
la
3
4
la
la

§ 51. Verzierungen.
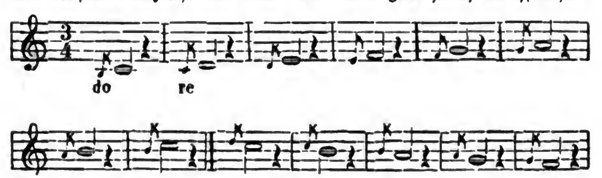
Die einfache Melodie kann auf manchfache Weise ausgeschmückt und ausdrucksvoller gemacht werden. Die gebräuchlichsten Verzierungen sind:
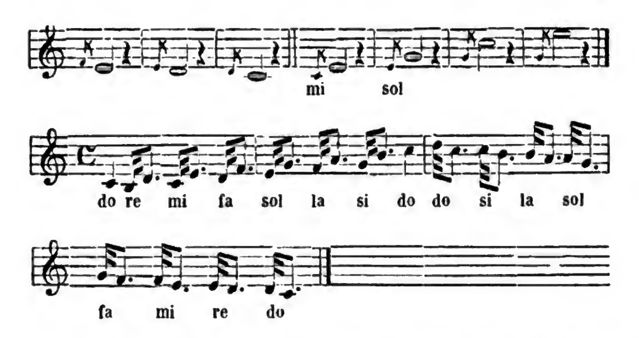
1) Der Vorschlag. Der Ton, welcher den Vorschlag bilden soll, wird durch eine kleine Note bezeichnet. Er muß sich sanft an den Hauptton anlehnen und in der Zeit gesungen werden, welche diesem zugetheilt ist.

Man hat lange und kurze Vorschläge. Der Werth des langen Vorschlags hängt von der folgenden Note ab. Enthält diese zwei Takttheile, so nimmt er ihr einen; enthält sie deren drei, so nimmt er ihr zwei; ist mit ihr eine Note gleicher Höhe durch einen Bogen verbunden, so zieht er ihren ganzen Werth an sich und läßt ihr nur den Werth der damit verbundenen Note. Der Ton des Vorschlags wird immer kräftiger als der Hauptton vorgetragen.



Der kurze Vorschlag wird immer schnell und leicht vorgetragen. Die denselben bezeichnende kleine Note wird gewöhnlich durchstrichen.





Einen schnellen und leichten Vortrag verlangen auch die Doppelvorschläge.
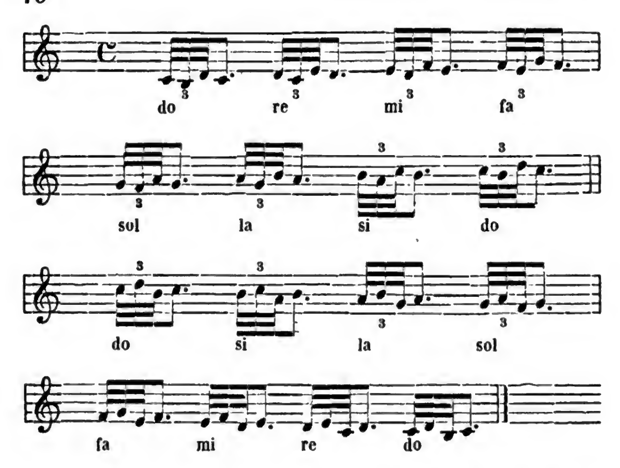
mi do fa re si si do

do re mi fa sol la si do
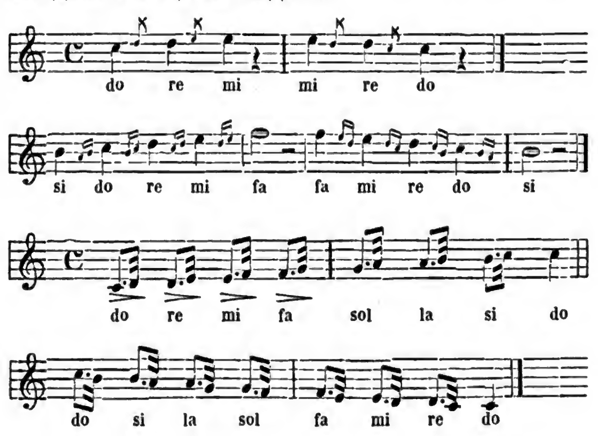
do si la sol fa mi re do
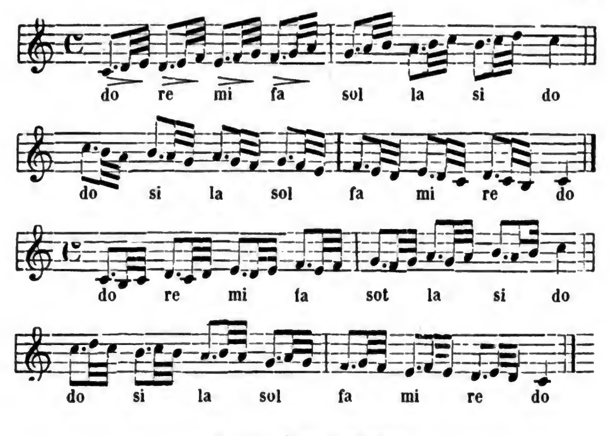
do re mi fa sol la si do

do si la sol fa mi re do



2) Der Nachschlag. Er nimmt seine Zeit von der vorhergehenden Note und wird ihr leicht und schnell angeschlossen. Man unterscheidet einfache und doppelte.
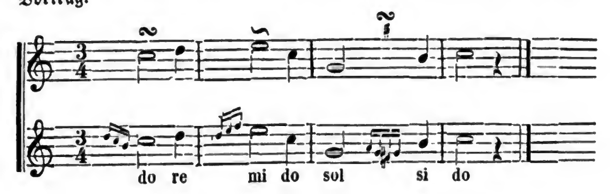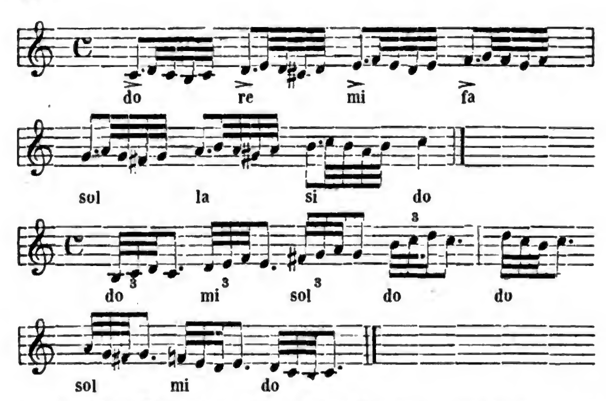




§ 55. Fortsetzung.
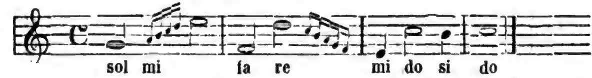
3) **Der Doppelschlag.** Geht er dem Haupttone vorher, so besteht er aus dem höhern Tone, aus dem Haupttone und dem tiefern Tone, oder umgekehrt, und ist demnach entweder ein Doppelschlag von **oben** oder von **unten**. Folgt er dem Haupttone, so setzt man ihm diesen noch einmal an. Die Töne, welche den Doppelschlag bilden, haben den Umfang einer kleinen oder verminderten Terz. Soll ein Ton, oder sollen zwei Töne dazu genommen werden, die nicht in der Tonart der Composition liegen, so werden die entsprechenden Zeichen beigefügt.

Der Doppelschlag von oben wird durch ∾, der von unten durch ∽ oder durch kleine Noten bezeichnet. Die Stellung des Zeichens gibt zu erkennen, ob der Doppelschlag dem Haupttone vorhergehen oder folgen soll. Der Doppelschlag verlangt einen schnellen und leichten Vortrag.
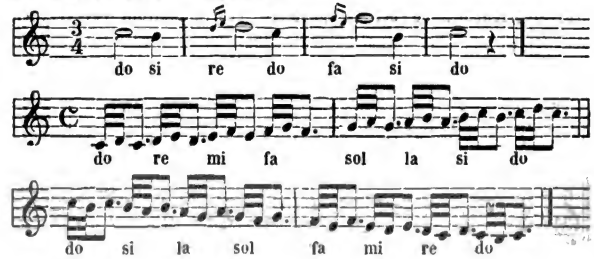




4) Der Schleifer. Mit diesem Namen bezeichnet man eine Gruppe kleiner, stufenweise (in auf- oder absteigender Bewegung) aufeinander folgender, zu einer Hauptnote hinüberleitender Noten. Er muß, um auf diese passend überzuleiten, bald cresc. bald decresc., immer aber schnell und leicht vorgetragen werden. Seine Zeit entnimmt er gewöhnlich der vorhergehenden Note. Schließt er sich an eine Note eines leichten Takttheiles an, so wird er Tirade genannt.
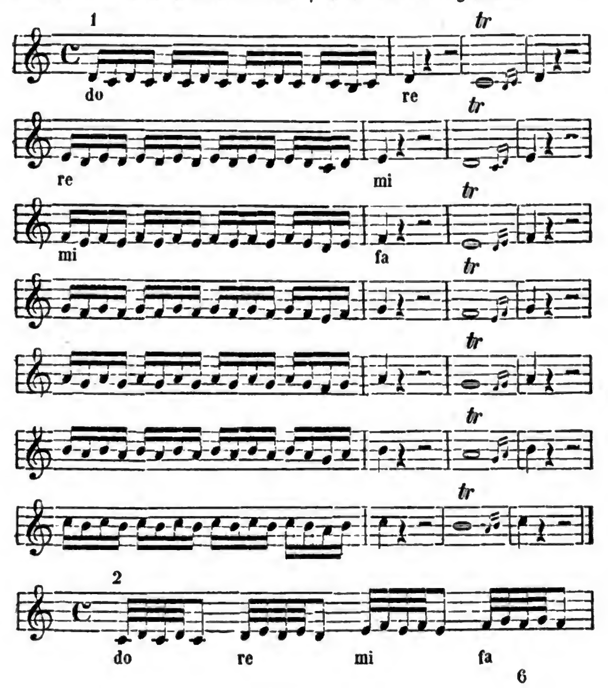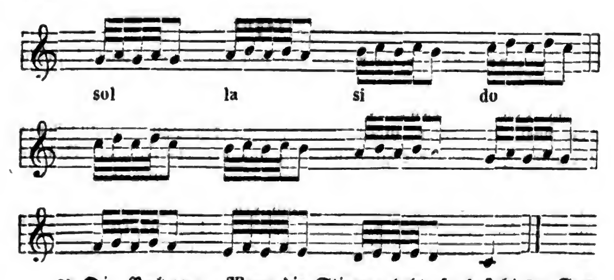


5) Der Schneller. Er entsteht aus dem kurzen Anschlagen des Hauptones und der darüber oder darunter liegenden Secunde. Oft wird er durch ~ bezeichnet.
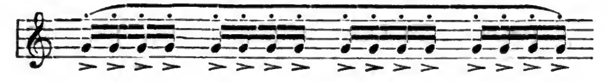


§ 56. Fortsetzung.

6) **Der Triller.** Er wird gebildet durch eine schnelle, gleichmäßige Abwechslung zweier neben einander liegender Töne. Der tiefere Ton wird **Hauptton**, der höhere **Hülfston** genannt. Man bezeichnet den Triller, indem man über die den Hauptton angebende Note tr setzt. Soll der Hülfston nicht aus der Tonleiter des Stückes genommen werden, so fügt man das entsprechende Versetzungszeichen bei. Gewöhnlich fängt der Triller mit dem Hülfston an. Die Vor- und Nachschläge, welche demselben oft beigegeben werden, sind durch kleine Noten bezeichnet. Wechselt der Hülfston mit dem Hauptton nur ein- oder zweimal, so nennt man ihn **Pralltriller**. Eine Reihe von Trillern wird **Kettentriller**, **Trillerkette** genannt.



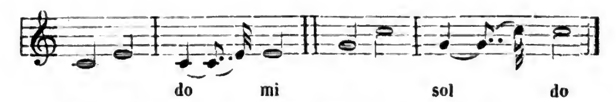


7) Die Bebung. Wenn die Stimme bebt, so besteht der Ton, den wir singen, so zu sagen, aus vielen Tönen von äußerst kurzer Dauer; und diese schweben auf und ab rücksichtlich ihrer Stärke und sogar auch rücksichtlich ihrer Höhe, — natürlich in so kleinen Abweichungen von der rechten Tonhöhe, daß der Ton immer noch rein genannt werden kann. Vergl. § 36. Die Abwechslung des Stärkern und Schwächern, des Höhern und Tiefern ist indessen so schnell und so fein, daß davon für das Ohr nichts mehr übrig bleibt als das Sanfte, Wellenförmige des Tones. Die Bebung ist der Stimme ganz natürlich: denn wie könnten die Stimmbänder, besonders bei längern Tönen, eine ganz gleiche Spannung bewahren, und wie könnte der Druck der Lunge ein durchaus gleichmäßiger sein, wenn in Folge des mächtig aufgeregten Gefühls der ganze Organismus in den Kreis der Thätigkeit gezogen ist und das Blut unregelmäßig zum Herzen dringt? Gleichwie dieselbe ein klarer Ausdruck tiefer Rührung ist, so ist sie auch geeignet Rührung beim Zuhörer hervorzubringen. — Den mit Bebung gesungenen Ton können wir uns folgendermassen vorstellen:



§ 57. Schluß.

8) Das Tragen des Tones oder der Stimme, Portamento di voce (Portamento di vodsche) genannt. Dieses verlangt, daß die Töne schwebend in zarter Schattirung vorgetragen werden, und daß der eine Ton an den andern (d. h. den folgenden, der dann gewöhnlich auch seine eigene Silbe hat) durch schnelle Vorausnahme des letzten in der Weise, wie es hier angedeutet ist, angeschlossen wird.



Der verbindende Ton muß schwunghaft, möglichst kurz angeschlagen und in einer Stärke vorgetragen werden, welche dem Verhältnisse der beiden durch ihn verbundenen Tönen zusagt. Wird das Portament an passender Stelle (, welche vom Sänger ermittelt werden muß,) angebracht und gut ausgeführt, so gewährt es dem Gesange eine ganz besondere Schönheit.

1

do re
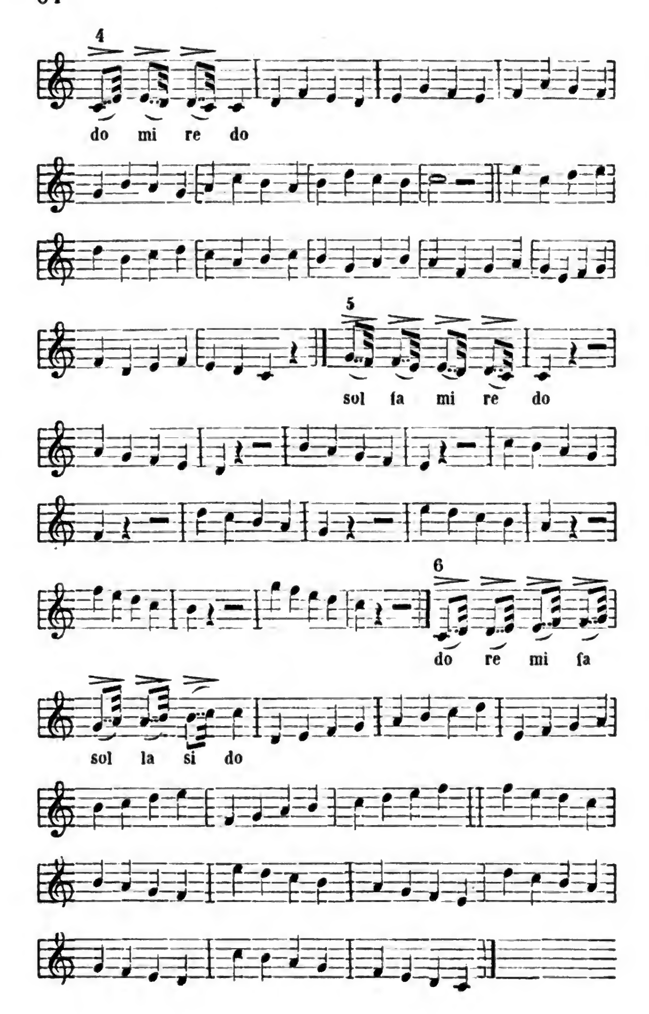
2

do mi

3

do re mi
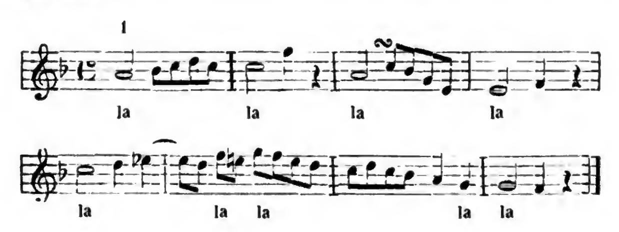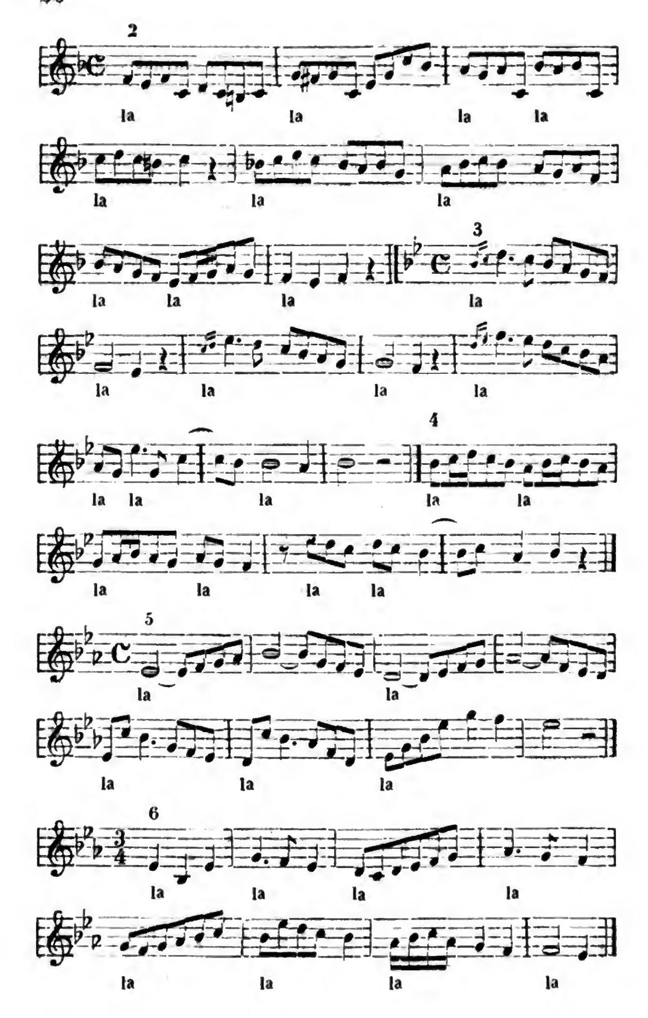



4
do mi re do
5
sol fa mi re do
6
do re mi fa
sol la si do
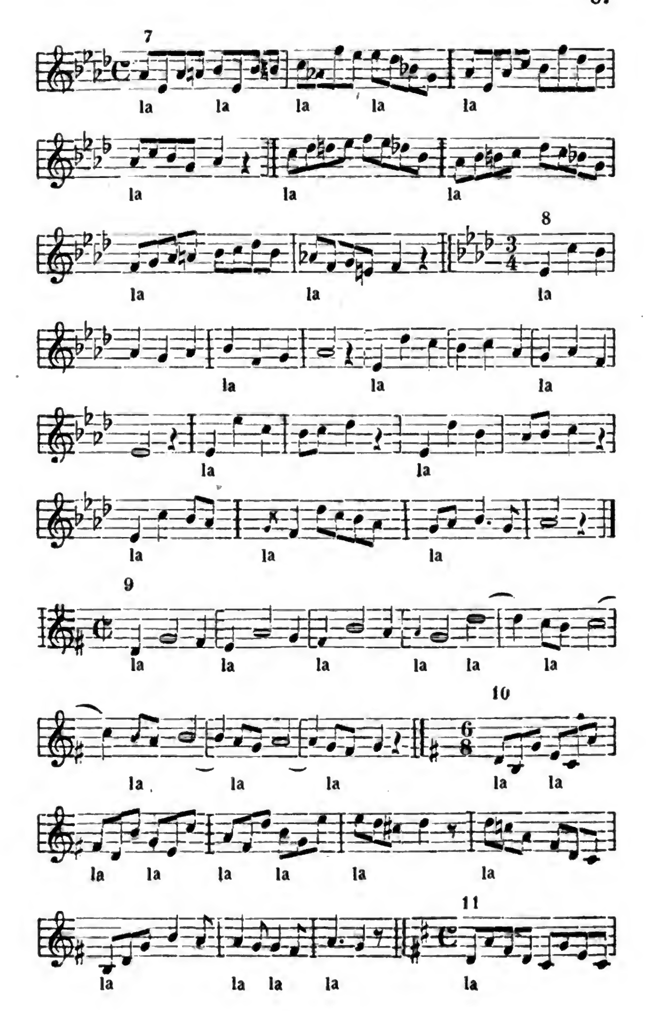
Die Verzierungen in der Musik haben mit den Bildern in der Rede eine große Aehnlichkeit. Sie gefallen, rühren und reißen hin, wenn sich in ihnen das Gefühl wahr und edel ausspricht; sie lassen kalt, wenn sie nichts sind als unnatürliche Künsteleien, und verletzen in dem Maaße, als der Mangel an Wahrheit empfunden wird. Es kommt also Alles darauf an, daß sie an passender Stelle angewendet und geschmackvoll ausgeführt werden. Der Kirchengesang verlangt indessen edle Einfachheit, und man wird sich darum auf den einfachen Vorschlag, auf die Bebung und auf das Tontragen beschränken müssen. Es ist jedoch rathsam alle Verzierungen mit den Schülern gründlich durchzunehmen; denn dadurch bildet man nicht blos ihre Stimme, sondern erleichtert ihnen auch das Verständniß vieler Stellen in kirchlichen Gesängen, indem in ihnen die Grundzüge von dem enthalten sind, was in den Verzierungen in vollendeter Ausbildung erscheint. Die Beispiele, in denen die Töne schnell wechseln, werden Anfangs ganz langsam gesungen, dann schneller und schneller; jedoch nie so schnell, daß dadurch die Schönheit des Tones oder der Aussprache beeinträchtigt oder ein Zusammenziehen der Töne bewirkt wird.
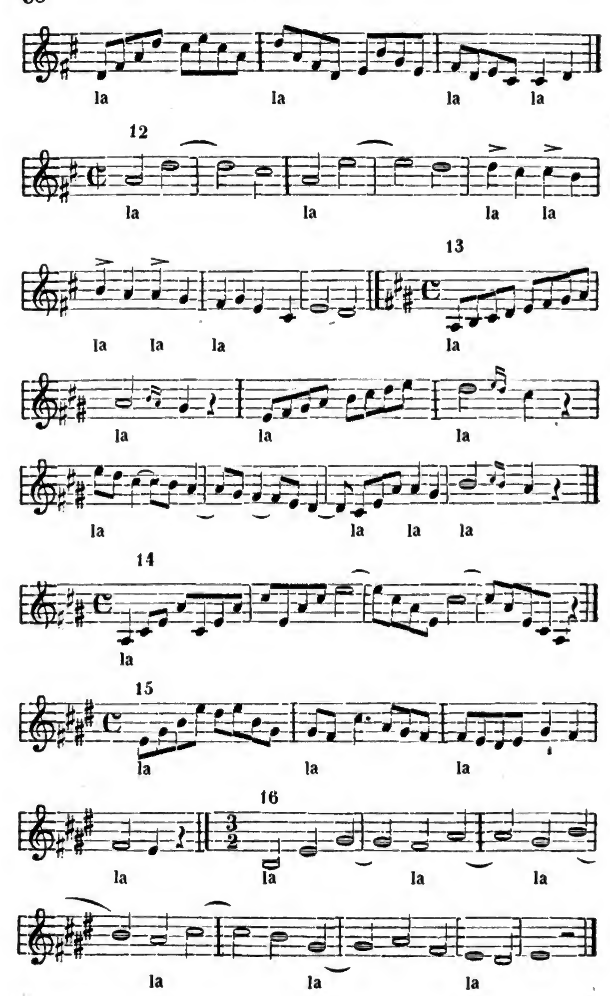
§ 58. Uebungsstücke aus verschiedenen Durtonarten.

Durch die folgenden Uebungen sollen die Schüler mit mehren Tonarten genauer bekannt gemacht werden; sie sollen durch dieselben auch lernen an passender Stelle schnell zu athmen, die Töne schön an einander anzuschließen und zu Gruppen zu vereinigen, die reine Aussprache überall beizubehalten und das crescendo und decrescendo passend anzubringen. — Vor der Einübung des Stückes wird die Tonleiter derjenigen Tonart, aus welcher es geht, auf- und abwärts öfters durchgesungen. Die Schüler schöpfen immer vor der bezeichneten Silbe Athem. Für la wird bei der Wiederholung eine andere Silbe genommen.
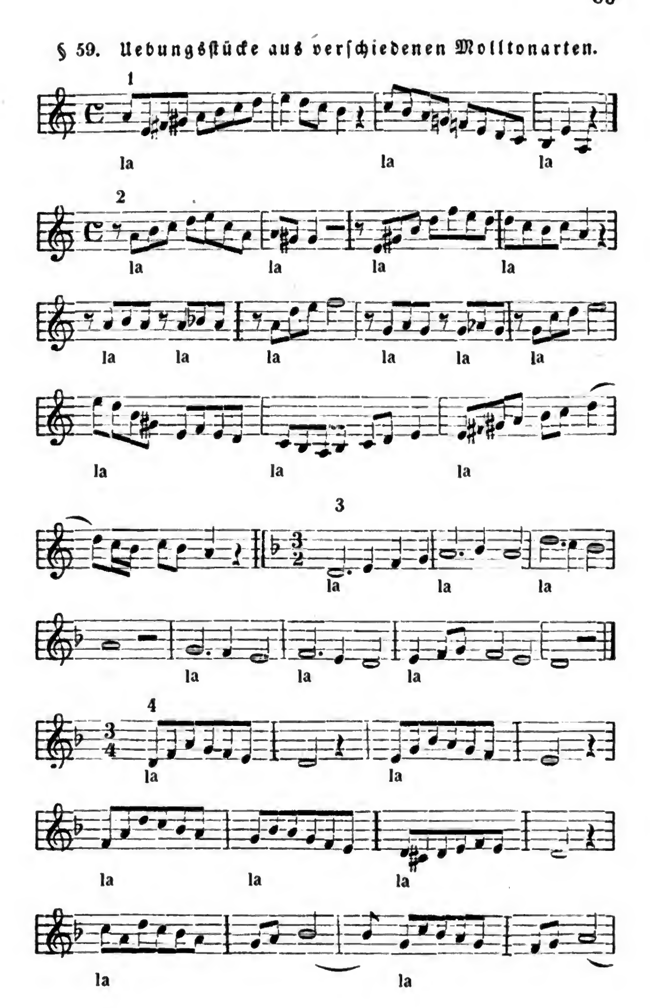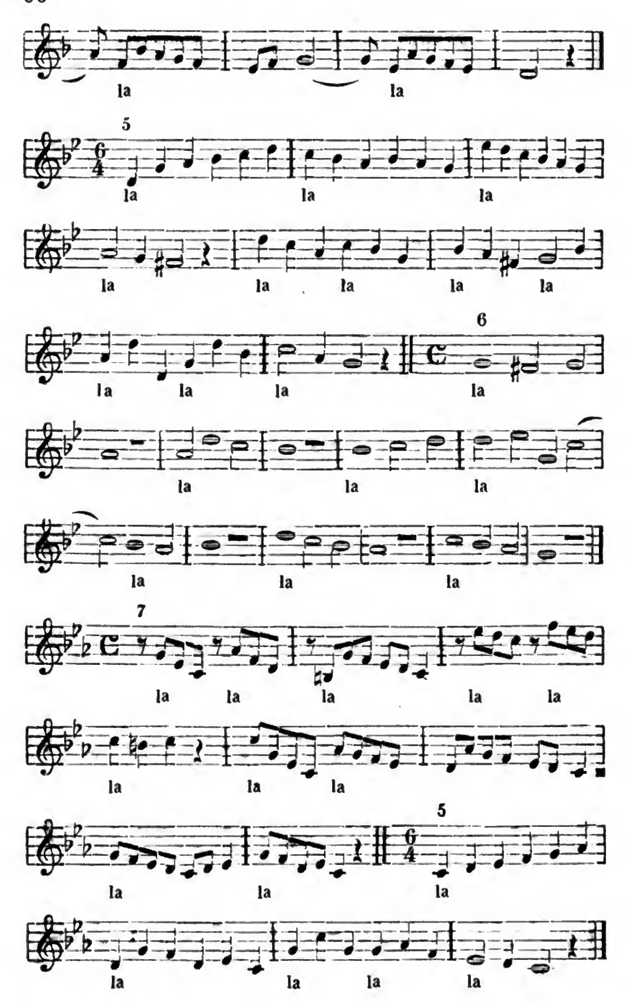



2
la la la la
la la la
la la la
3
la
la la la la
la la la
4
la la
la la la la
5
la la
la la la
6
la la la la
la la la la


7
la la la la la
la la la
8
la la la
la la la
la la
la la la
9
la la la la la la
10
la la la la la
la la la la la la
11
la la la la la
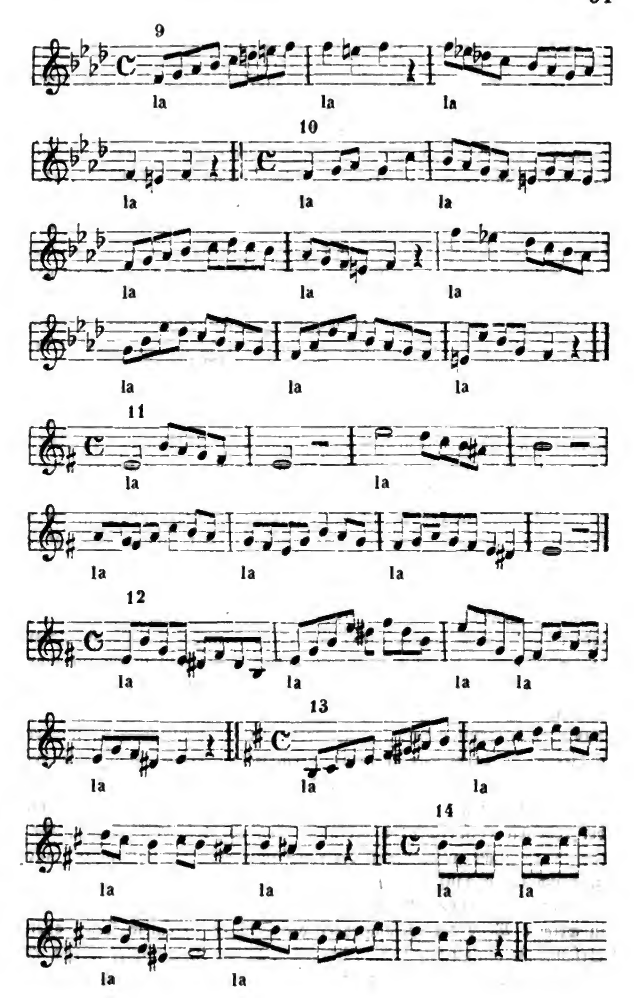

la la la la
12
la la la la
la la la
13
la
la la la
la la la la
14
la
15
la la la
la
16
la la la
la la la

§ 59. Uebungsstücke aus verschiedenen Molltonarten.





la la
5
la la la
la la la la la
la la la
6
la
la la la
la la la
7
la la la la la
la la la
la la
5
la
la la la la


9
la
la
la
la
10
la
la
la
la
la
la
la
la
11
la
la
la
la
la
12
la
la
la
la
la
13
la
la
la
la
14
la
la
la
la

§ 60. Der Ausdruck.

Was uns im Gesange am meisten rührt, das ist nicht das Liebliche des Tones, das ist auch nicht das Bedeutungsvolle des damit verbundenen Wortes; das ist vielmehr das eigenthümliche Gepräge, welches die von mächtigen Gefühlen bewegte Seele dem Tone wie dem Worte aufdrückt. Ein Kranker spricht etwa nur: „Ach, Gott"; aber er spricht dieses Wort so, daß es uns ist, als wenn seine Seele mit ihrem Schmerze, mit ihrer Hoffnung und Ergebung aus demselben herausblicke, und wir finden uns bis in's Innerste der Seele ergriffen. Und wie bei der Rede, so auch beim Gesange: auch an diesem soll das Herz seinen Antheil haben; denn nur das dringt zum Herzen, was vom Herzen kommt. — Wie sollen die Schüler angeleitet werden, mit Gefühl, mit Ausdruck, seelenvoll zu singen? Das ist die Frage, welche sich hier aufwirft.

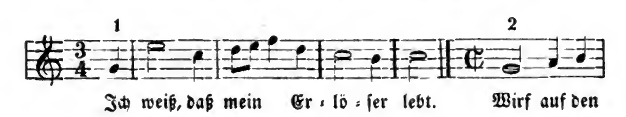
Wer mit Gefühl singen will, der muß vorerst dieses Gefühl im Herzen haben; denn zum wahren Ausdruck kommt man nicht unmittelbar, sondern allein durch das Gefühl selbst. Wovon das Herz voll ist, davon fließt der Mund über. — Das warme Gefühl äußert immer einigen Einfluß auf die Organe der Sprache und des Gesanges; sollen diese aber ganz in den Dienst des Gemüthes kommen, so müssen jene Gefühle oft Einfluß auf dieselben ausüben. Erst durch eine lange und zugleich zweckmäßige Uebung wird der Gesang zur Sprache des Herzens. Wer mit Gefühl singen will, der übe sich oft in einem solchen seelenvollen Gesange: er übe sich in Beziehung auf alle Gefühle, die er im Gesange auszudrücken hat, und benütze dabei auch immer die Stimmung, in welcher er sich befindet. — Man ist im Gesange immer an das Werk des Componisten gebunden. Wer seelenvoll singen will, der wähle nur solche Compositionen, welche die Gefühle wahr und edel ausdrücken und zugleich seinen Kräften entsprechen, und er studire sie so durch, daß er sie in ihrem Geiste erfaßt, und daß bei der Aufführung seine Aufmerksamkeit nicht durch das Notentreffen, Takthalten u. s. w. abgezogen wird. — Wer seelenvoll singen will, der rege die entsprechenden Gefühle schon vor dem Anfange des Gesanges an, suche sie während desselben immerfort zu unterhalten und gebe sich ihnen ganz hin.
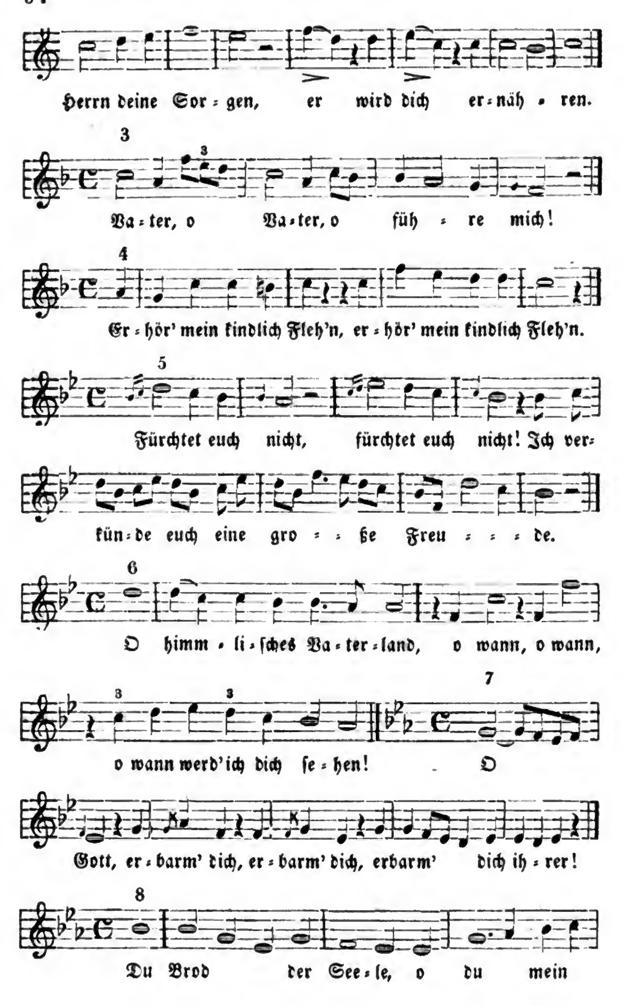
Aus den voranstehenden Bemerkungen ist leicht zu entnehmen, in welcher Weise der Gesanglehrer die Schüler zu einem seelenvollen Gesange heranzubilden habe. Vorerst suche er die Gefühle, welche im Gesange ausgedrückt werden sollen, während des Singens in einer
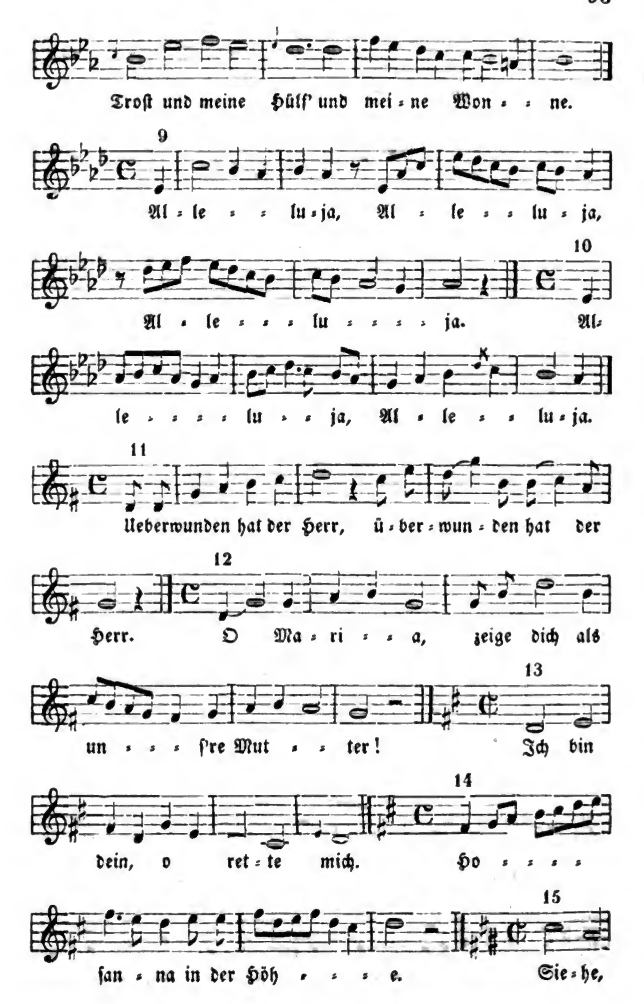
gewissen Spannung zu erhalten. Dann nehme er die unten stehenden kleinen Uebungsstücke in folgender Weise vor: Er lasse 1) das Stück, welches geübt werden soll, auf die bekannten Buchstaben singen, damit später das Treffen und Takthalten die Aufmerksamkeit der Schüler nicht mehr in Anspruch nehme. Er erkläre ihnen 2) den Text desselben; — zeige insbesondere, welches Gewicht jedes der Worte habe, wie enge die Verbindung des einen Wortes mit dem andern sei, und welches Gefühl im ganzen Satze seinen Ausdruck finden solle. Wer nicht mit Gefühl lesen kann, wird auch nicht mit Gefühl singen. Er singe ihnen 3) das Uebungsstück kunstgerecht vor, zeige ihnen, wie das Gefühl ausgedrückt werden müsse, und lasse sie so lange nachsingen, bis sie einigermassen das Rechte getroffen haben. Insbesondere sehe er darauf, daß alle Stellen, welche es irgend vertragen, mit belebtem Athem (gerade in der Athemführung gibt sich die Gemüthsbewegung am meisten zu erkennen) gesungen werden. Die Farben müssen in der ersten Zeit stark aufgetragen, dann aber allmälig gemildert werden, so daß sich Text und Melodie zu einem Ganzen verschmelzen. Werden die sämmtlichen Beispiele in gleicher Weise vorgenommen, so gewinnen die Schüler einen großen Vorsprung, der ihnen die spätern Einübungen sehr erleichtern wird. Was hier und überall Nutzen schafft, das ist nicht die Menge der Beispiele, das ist die Art und Weise, wie der Lehrer die wenigen Beispiele, die aber alle Fälle anschaulich machen, erschöpfend zu benützen versteht, ohne bei den Schülern Ueberdruß zu erregen.
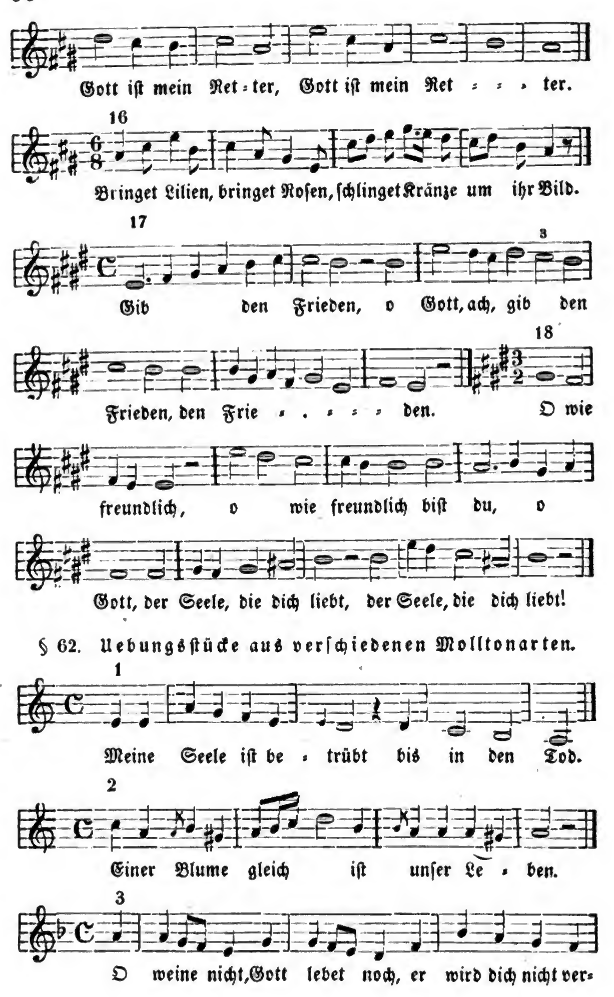
Das Seelenvolle des Gesanges muß auch für den Gesanglehrer fortwährend ein Gegenstand des Studiums sein. Mittel dazu: Benützung jeder sich darbietenden Gelegenheit vortreffliche Sänger zu hören; Selbststudium, besonders in denjenigen Stunden, in welchen das Gemüth sich in erregtem Zustande befindet, weil dann der entsprechende Ausdruck leichter getroffen wird; und Aufmerksamkeit auf die Art und Weise, wie sich die Gefühle in der Rede kund geben.
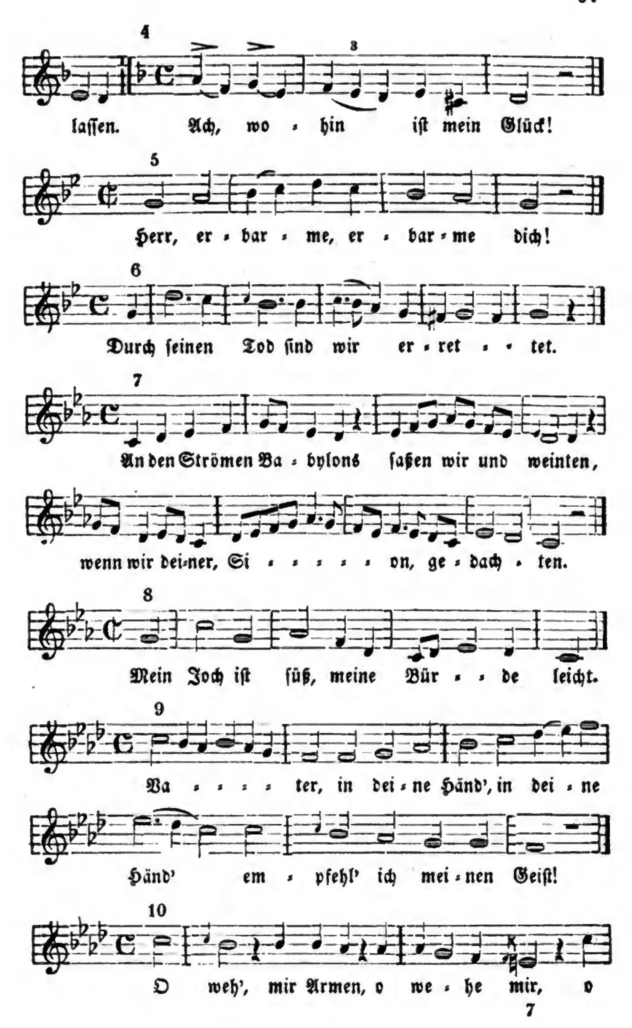
§ 61. Uebungsstücke aus verschiedenen Durtonarten.
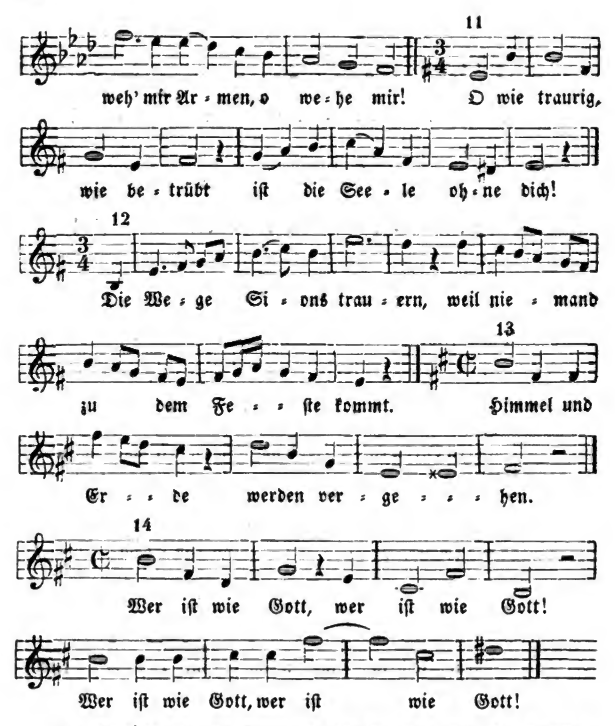



Herrn deine Sor = gen, er wird dich er = näh = ren.
3
3
Va = ter, o Va = ter, o füh = re mich!
4
Er = hör' mein kindlich Fleh'n, er = hör' mein kindlich Fleh'n.
5
Fürchtet euch nicht, fürchtet euch nicht! Ich ver=
kün = de euch eine gro = = ße Freu = = = de.
6
O himm = li = sches Va = ter = land, o wann, o wann,
3
3
7
o wann werd' ich dich se = hen! O
Gott, er = barm' dich, er = barm' dich, erbarm' dich ih = rer!
8
Du Brod der See = le, o du mein


Trost und meine Hülf' und mei = ne Won = = ne.
9
Al = le = = lu = ja, Al = le = = lu = ja,
Al = le = = = lu = = = = ja.
10
Al=
le = = = = lu = = ja, Al = le = = lu = ja.
11
Ueberwunden hat der Herr, ü = ber = wun = den hat der
12
Herr. O Ma = ri = = a, zeige dich als
un = = = ſre Mut = = ter!
13
Ich bin
dein, o ret = te mich.
14
Ho = = = =
ſan = na in der Höh = = = = e.
15
Sie = he,


Gott ist mein Ret = ter, Gott ist mein Ret = = = ter.
16
Bringet Lilien, bringet Rosen, schlinget Kränze um ihr Bild.
17
Gib den Frieden, o Gott, ach, gib den
Frieden, den Frie = . = = = den.
18
O wie
freundlich, o wie freundlich bist du, o
Gott, der Seele, die dich liebt, der Seele, die dich liebt!
§ 62. Uebungsstücke aus verschiedenen Molltonarten.
1
Meine Seele ist be = trübt bis in den Tod.
2
Einer Blume gleich ist unser Le = ben.
3
O weine nicht, Gott lebet noch, er wird dich nicht ver=


4
8
lassen. Ach, wo = hin ist mein Glück!
5
Herr, er = bar = me, er = bar = me dich!
6
Durch seinen Tod sind wir er = ret = = tet.
7
An den Strömen Ba = bylons saßen wir und weinten,
wenn wir dei=ner, Si = = = = = on, ge = dach = ten.
8
Mein Joch ist süß, meine Bür = = de leicht.
9
Wa = = = = ter, in dei = ne Händ', in dei = ne
Händ' em = pfehl' ich mei = nen Geist!
10
O weh', mir Armen, o we = he mir, o

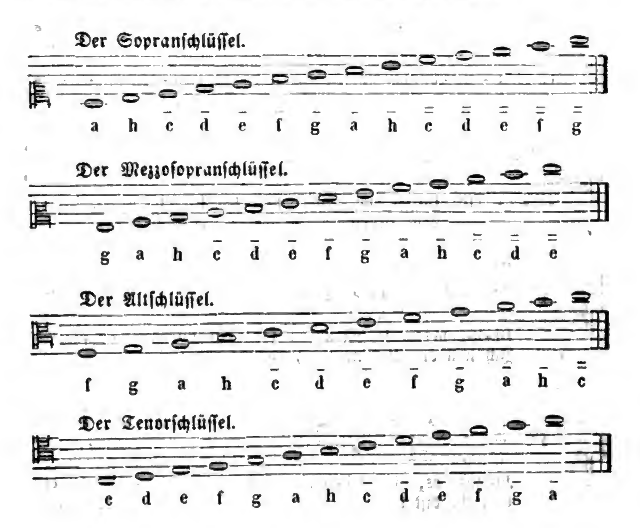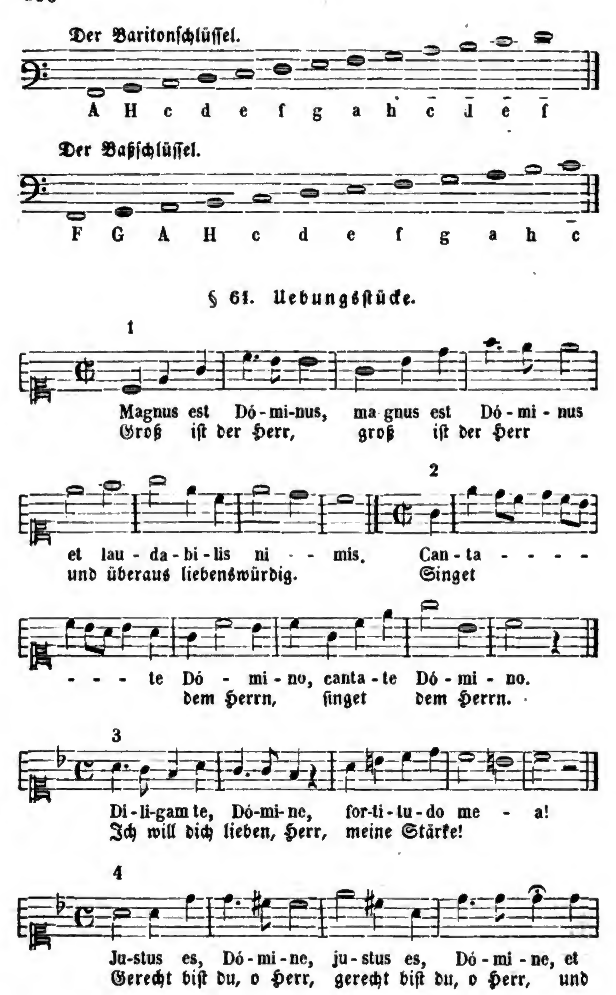


Zur Bezeichnung des Vortrags bedient man sich jetzt mitunter verschiedener Wörter. Die gebräuchlichsten sind:
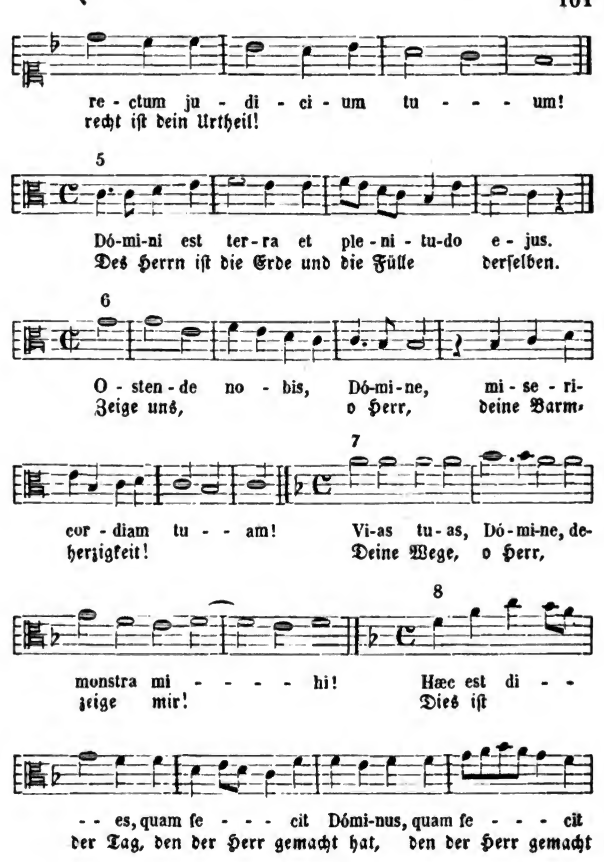
Amabile = lieblich, con brio = mit Feuer, mit Lebhaftigkeit, con gravità = mit Ernst, con gratia = mit Anmuth, con gusto oder gustóso = mit Geschmack, geschmackvoll, con spirito = mit Geist, mit geistreichem feurigem Vortrage, dolce (doltsche) = süß, angenehm, doloroso oder con dolore = schmerzlich, mit Schmerz, generóso = edel, mit edlem Vortrage, lagrimóso, lamentábile, lamentóso = klagend, beweglich, traurig, marcáto = markirt, hervorgehoben, stark accentuirt, sostenúto = getragen, sottovoce (sottovodsche) = mit gedämpfter Stimme.

§ 63. Einübung der übrigen Schlüssel.

Es ist jetzt an der Zeit, die Schüler mit den übrigen Schlüsseln näher bekannt zu machen. Bedient man sich jetzt auch nicht mehr des Mezzosopran- und des Baritonschlüssels, so darf man sie doch nicht ganz übergehen, da sie nicht blos im Choral, sondern auch in alten figurirten Compositionen mitunter vorkommen. — Man nehme demnach die einzelnen Schlüssel (vom Sopranschlüssel anfangend) der Reihe nach vor, und zwar in der Weise, wie es oben § 24 hinsichtlich des Violinschlüssels angedeutet worden ist. Die Schüler haben sich zuerst überall die C-Linie, dann die höhere und tiefere Terz und Quint (also E und G und A und F) zu merken, und von hier aus den Namen jeder Note zu ermitteln. Zur weitern Uebung lasse man sie die Noten aus solchen Stücken nennen, die in dem zu übenden Schlüssel geschrieben sind; man lasse sie auch Stücke aus dem einen Schlüssel in den andern übertragen, frage, wie eine und dieselbe Note in diesem und in jenem Schlüssel heiße u. s. w. Lange hat man sich hierbei jedoch nicht aufzuhalten, weil die erforderliche Fertigkeit schon von selbst in Folge der spätern Uebungen eintreten wird.




Der Baritonschlüssel.
A H c d e f g a h c d e f
Der Baßschlüssel.
F G A H c d e f g a h c
§ 61. Uebungsstücke.
1
Magnus est Dó-mi-nus, ma gnus est Dó - mi - nus
Groß ist der Herr, groß ist der Herr
et lau - da - bi - lis ni - - mis.
und überaus liebenswürdig.
2
Can - ta - - - -
Singet
- - - te Dó - mi - no, canta - te Dó - mi - no.
dem Herrn, singet dem Herrn.
3
Di - li - gam te, Dó - mi - ne, for - ti - tu - do me - a!
Ich will dich lieben, Herr, meine Stärke!
4
Ju-stus es, Dó - mi - ne, ju - stus es, Dó - mi - ne, et
Gerecht bist du, o Herr, gerecht bist du, o Herr, und



Dó - mi - nus, quam fe - - - cit Dó - mi - nus.
hat, den der Herr gemacht hat.

Folgende Beispiele werden eine Octav höher gesungen.

9

Læ - ta - bi-tur ju-stus in Dó - mi - no, et spe-
Freuen wird sich der Gerechte im Herrn, und hoffen

10

ra - bit in e - - - o. O - - mnis ter - ra a-
wird er auf ihn. Die ganze Welt bete dich

do - ret te et psal - - - - lat ti - - - bi.
an und singe dir Loblieder.

11

Dó-mi-nus vir - tu - tum no - bis - - - cum, su-
Der Herr der Heerschaaren ist mit uns,

sceptor no-ster De - - - us Ja - - - cob.
unsere Zuflucht der Gott Jakobs.
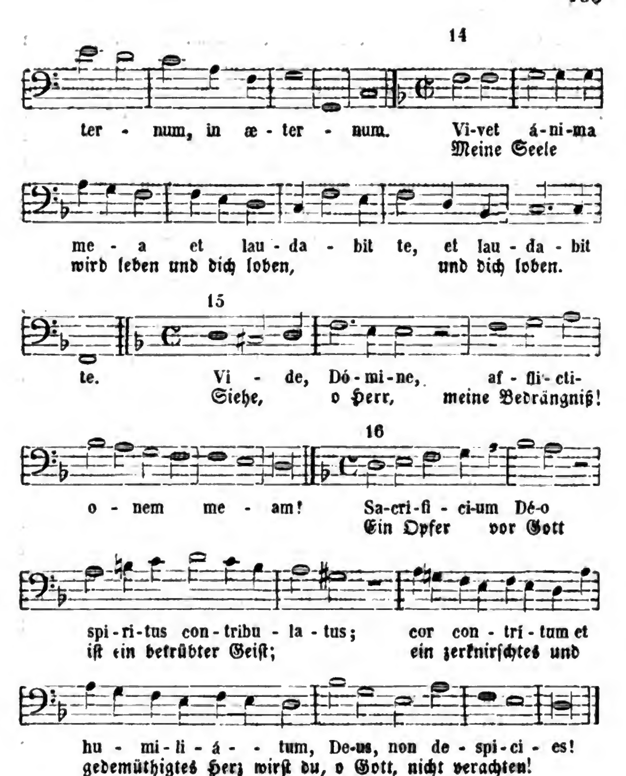
12

Cla - mávi ad te, Dó-mine, to - - - ta di - e!
Gerufen habe ich zu dir, o Herr, den ganzen Tag!

13

In te spe - ra-vi, in te spe - ra-vi, non con-
Auf dich habe ich gehofft, ich werde

fun-dar in æ - ter-num, non con - fun - dar in æ-
nicht zu Schanden werden in Ewigkeit.



§ 65. Der Choral.

Haben die Schüler die bisher vorgekommenen Uebungen gründlich durchgemacht, so wird ihnen der Choralgesang keine Schwierigkeiten mehr verursachen. Es ist dabei indessen noch Folgendes zu beachten.
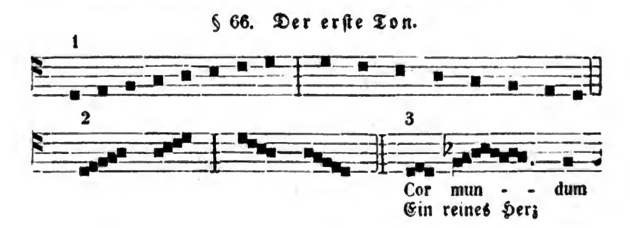
Da den alten Kirchentonarten die sogenannten erhöhten und vertieften Töne gänzlich fremd sind, so haben wir im Choral, der in
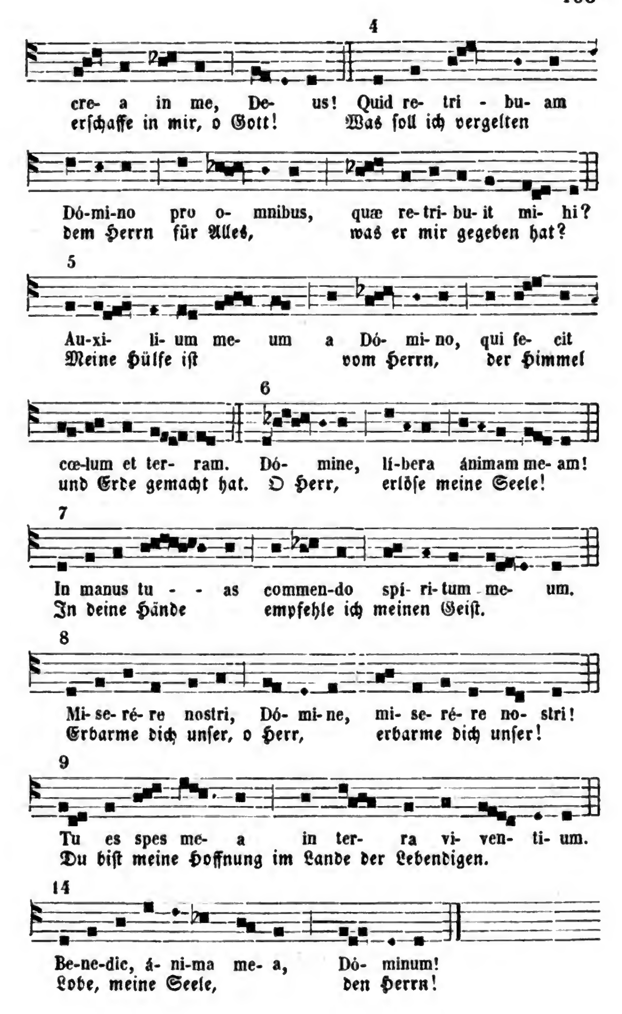
ihnen componirt ist, überall das reine ut, fa, sol, mi zu singen wollen wir dem Alterthum getreu bleiben. Es entstehen daraus freilich manche Härten: diese werden aber zum Theil verschwinden, wenn aus dem Choral Alles entfernt wird, was ihm später und auch wohl im Geiste der neuern Tonarten beigefügt worden ist; und mit den übrigbleibenden werden wir uns bei einem guten Vortrage des Chorals gänzlich aussöhnen, wenn die Orgelbegleitung sich ganz in den alten Tonarten bewegt, und wenn auch in den Zwischenspielen und in allem übrigen Kirchengesange sich jener Geist des Ernstes und der Würde kund gibt, der sich in den alten Tonarten kaum verkennen läßt. So lange wir hier im Allgemeinen aber nur fromme Wünsche haben, ist es zweckmäßig die erhöhten und vertieften Töne mitunter, zur Entfernung solcher Härten anzuwenden, zumal da es Stellen gibt, die durch diese Veränderung in keiner Beziehung leiden.

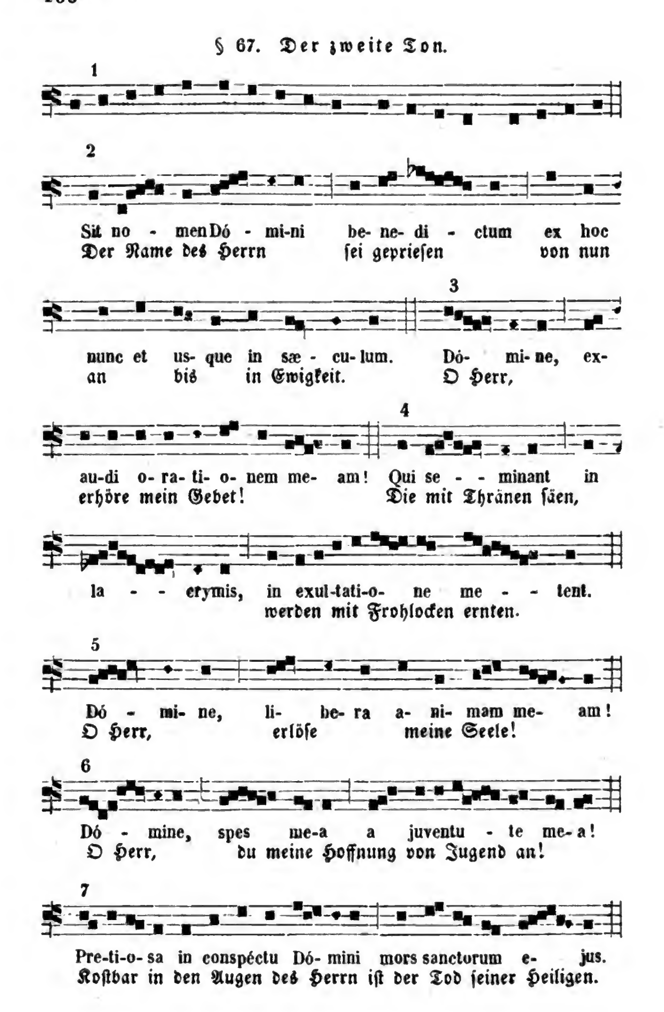
Der Werth der Choralnoten ist nur annähernd bestimmt. So liegt es im Wesen des Chorals, der sich äußerlich freier bewegen, dabei innerlich um so enger den Bewegungen des Gemüthes anschließen soll, und der sich zum mensurirten Gesange verhält, wie die Prosa zur Poesie. Man hüte sich demnach den Werth der einzelnen Notenklassen gegeneinander genau zu bestimmen, oder den Noten einer und derselben Klasse überall denselben Werth beizulegen. Es lassen sich hier eben so wenig, wie bei dem vorher besprochenen Punkte, feste Regeln angeben; denn die Regeln, welche man aufstellen könnte, müßten doch manche Ausnahme erleiden, und über den Fall der Ausnahme könnte am Ende nichts anderes entscheiden, als der fein ausgebildete kirchlich-musicalische Geschmack. Hier muß sich der Kunstkenner zeigen.

Man bemerke noch, daß im Choral oft nur vier Linien gezogen sind, daß der Notenschlüssel bisweilen wechselt, und daß am Ende der Notenzeile die erste Note der folgenden Zeile durch eine kleine Note, custos (=Wächter, Hüter) genannt, angezeigt wird.

§ 66. Der erste Ton.




4
cre- a in me, De- us! Quid re- tri - bu- am
erschaffe in mir, o Gott! Was soll ich vergelten
Dó-mi-no pro o- mnibus, quæ re-tri- bu- it mi- hi?
dem Herrn für Alles, was er mir gegeben hat?
5
Au-xi- li- um me- um a Dó- mi- no, qui fe- cit
Meine Hülfe ist vom Herrn, der Himmel
6
cœ-lum et ter- ram. Dó- mine, lí-bera ánimam me- am!
und Erde gemacht hat. O Herr, erlöse meine Seele!
7
In manus tu - - as commen-do spi- ri- tum me- um.
In deine Hände empfehle ich meinen Geist.
8
Mi- se- ré- re nostri, Dó- mi- ne, mi- se- ré- re no- stri!
Erbarme dich unser, o Herr, erbarme dich unser!
9
Tu es spes me- a in ter- ra vi- ven- ti- um.
Du bist meine Hoffnung im Lande der Lebendigen.
14
Be-ne-dic, á- ni-ma me- a, Dó- minum!
Lobe, meine Seele, den Herrn!


§ 67. Der zweite Ton.
1
2
Sit no - men Dó - mi-ni be- ne- di - ctum ex hoc
Der Name des Herrn sei gepriesen von nun
3
nunc et us- que in sæ - cu- lum. Dó- mi- ne, ex-
an bis in Ewigkeit. O Herr,
4
au-di o- ra- ti- o- nem me- am! Qui se - - minant in
erhöre mein Gebet! Die mit Thränen säen,
la - - crymis, in exul-tati-o- ne me - - tent.
werden mit Frohlocken ernten.
5
Dó - mi- ne, li- be- ra a- ni- mam me- am!
O Herr, erlöse meine Seele!
6
Dó - mine, spes me-a a juventu - te me- a!
O Herr, du meine Hoffnung von Jugend an!
7
Pre-ti-o- sa in conspéctu Dó- mini mors sanctorum e- jus.
Kostbar in den Augen des Herrn ist der Tod seiner Heiligen.

8 9

Mors pec- ca- to-rum pes- si- ma. A- verte óculos me-os,
Der Tod der Sünder ist sehr böse. Wende ab meine Augen,

10

ne vi- deant va- ni- ta- tem! Ti- bi so- li pec-ca- vi,
auf daß sie nicht Eitelkeit schauen! Dir allein habe ich gesündigt,

et malum co- ram te fe- ci.
und Böses gethan vor dir.

§ 68. Der dritte Ton.

1

2

I- ni- ti- um sa-pi-en-ti-æ est ti- mor Dó- mi-ni.
Der Anfang der Weisheit ist die Furcht des Herrn.

3

Dó- mi-nus cu-sto-dit te ab o- mni ma- lo.
Der Herr bewahret dich vor allem Uebel.
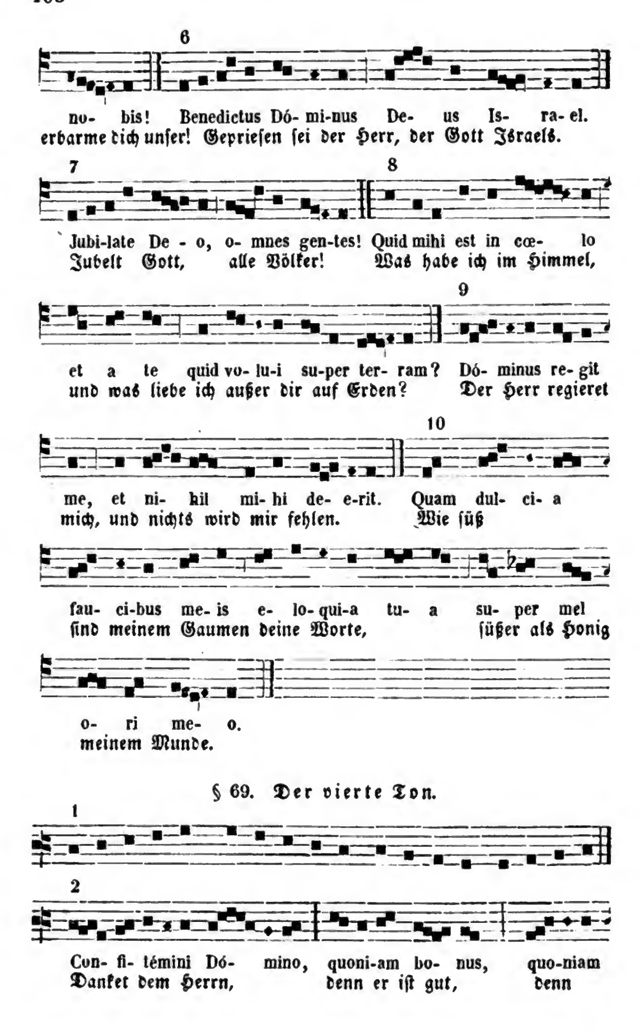
4
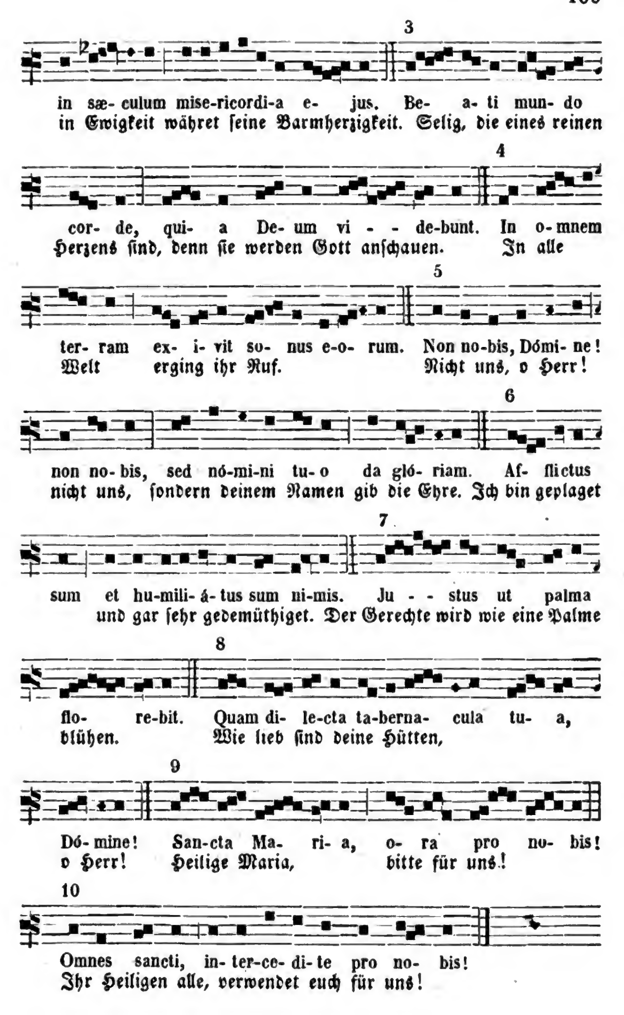
Mi-se-rére no-stri Dó- mi-ne, mi- se- ré- re no- stri!
Erbarme dich unser, o Herr, erbarme dich unser!

5

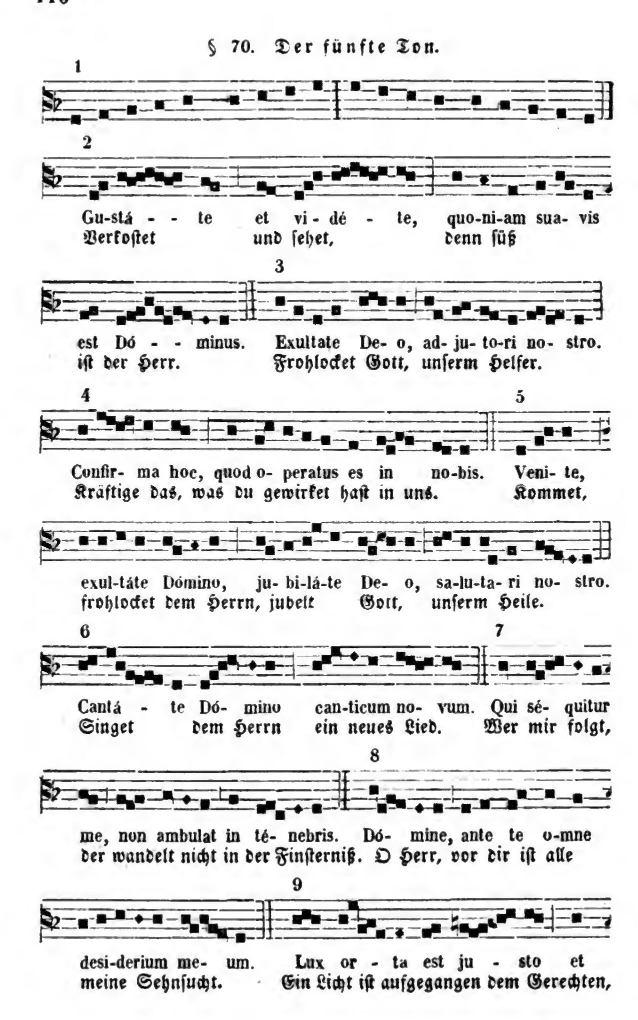
A-gnus De- i, qui tol-lis pecca- ta mun-di, mi-se-ré- re
Lamm Gottes, welches du hinwegnimmst die Sünden der Welt,




6
no- bis! Benedictus Dó- mi-nus De- us Is- ra- el.
erbarme dich unſer! Geprieſen ſei der Herr, der Gott Israels.
7 8
Jubi-late De - o, o- mnes gen-tes! Quid mihi est in cœ- lo
Jubelt Gott, alle Völker! Was habe ich im Himmel,
9
et a te quid vo- lu-i su-per ter- ram? Dó- minus re- git
und was liebe ich außer dir auf Erden? Der Herr regieret
10
me, et ni- hil mi- hi de- e-rit. Quam dul- ci- a
mich, und nichts wird mir fehlen. Wie ſüß
fau- ci-bus me- is e- lo- qui-a tu- a su- per mel
ſind meinem Gaumen deine Worte, ſüßer als Honig
o- ri me- o.
meinem Munde.
§ 69. Der vierte Ton.
1
2
Con- fi- témini Dó- mino, quoni-am bo- nus, quo-niam
Danket dem Herrn, denn er iſt gut, denn


3
in sæ- culum mise-ricordi-a e- jus. Be- a- ti mun- do
in Ewigkeit währet seine Barmherzigkeit. Selig, die eines reinen
4
cor- de, qui- a De- um vi - - de-bunt. In o- mnem
Herzens sind, denn sie werden Gott anschauen. In alle
5
ter- ram ex- i- vit so- nus e-o- rum. Non no-bis, Dómi- ne!
Welt erging ihr Ruf. Nicht uns, o Herr!
6
non no- bis, sed nó-mi-ni tu- o da gló- riam. Af- flictus
nicht uns, sondern deinem Namen gib die Ehre. Ich bin geplaget
7
sum et hu-mili- á- tus sum ni-mis. Ju - - stus ut palma
und gar sehr gedemüthiget. Der Gerechte wird wie eine Palme
8
flo- re-bit. Quam di- le-cta ta-berna- cula tu- a,
blühen. Wie lieb sind deine Hütten,
9
Dó- mine! San-cta Ma- ri- a, o- ra pro no- bis!
o Herr! Heilige Maria, bitte für uns!
10
Omnes sancti, in- ter-ce- di- te pro no- bis!
Ihr Heiligen alle, verwendet euch für uns!

§ 70. Der fünfte Ton.



10

rectis corde læti - - ti- a. Be-ne- dictus Dó-mi-nus,
und denen, die aufrichtigen Herzens sind, Freude. Gepriesen sei der Herr,

De- us Is- ra- el.
der Gott Israels.

§ 71. Der sechste Ton.

1

2

Je- su, fi- li Da-vid, mi- se- ré- re no - - bis!
Jesu, Sohn Davids, erbarme dich unser!

3

Quam admirabile est nomen tu- um in u-ni-versa ter- ra.
Wie wunderbar ist dein Name auf der ganzen Erde.

4
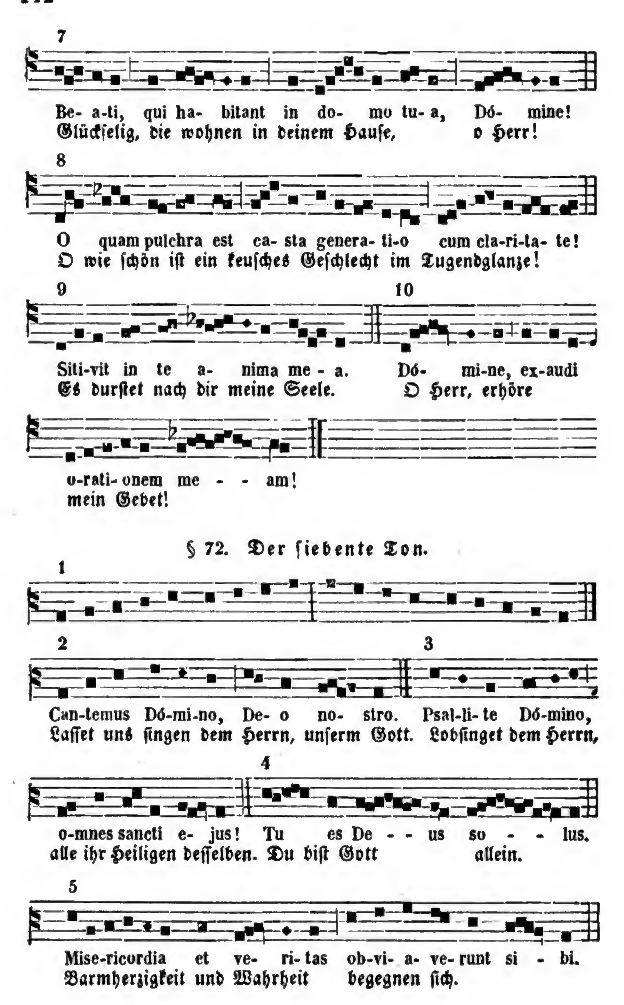
Gló- ri-a et hono- re co- ro- na- sti e - - um.
Mit Ruhm und Ehre hast du ihn gekrönet.

5 6

Tu es sa-cer - - dos in æ-ter- num. Benedi-ca-mus
Du bist ein Priester in Ewigkeit. Lasset uns preisen

Pa-trem et Fi- li- um cum san- cto Spi - ri- tu.
den Vater und den Sohn mit dem heiligen Geiste.
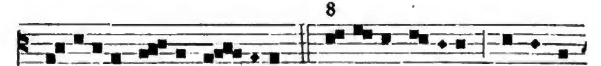




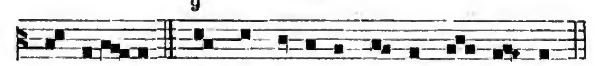
§ 72. Der siebente Ton.



Benedi-ca- mus Dó- mino. A solis ortu usque ad occa- sum
Lasset uns preisen den Herrn. Vom Aufgang der Sonne bis zum Unter-



lauda-bile no-men Dó- mini. Af-fer-te Dómino glo-ri- am
gang sei gelobt der Name des Herrn. Bringet dem Herrn Ruhm
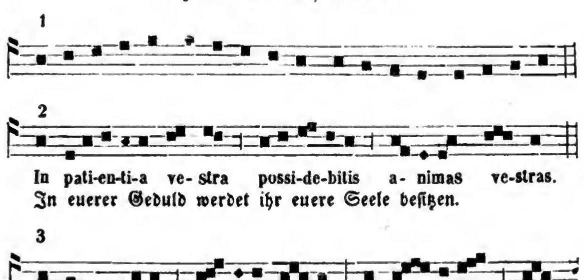


et hono- rem. Hic est Fi-li- us me- us di- le- ctus.
und Ehre. Dieser ist mein geliebter Sohn.
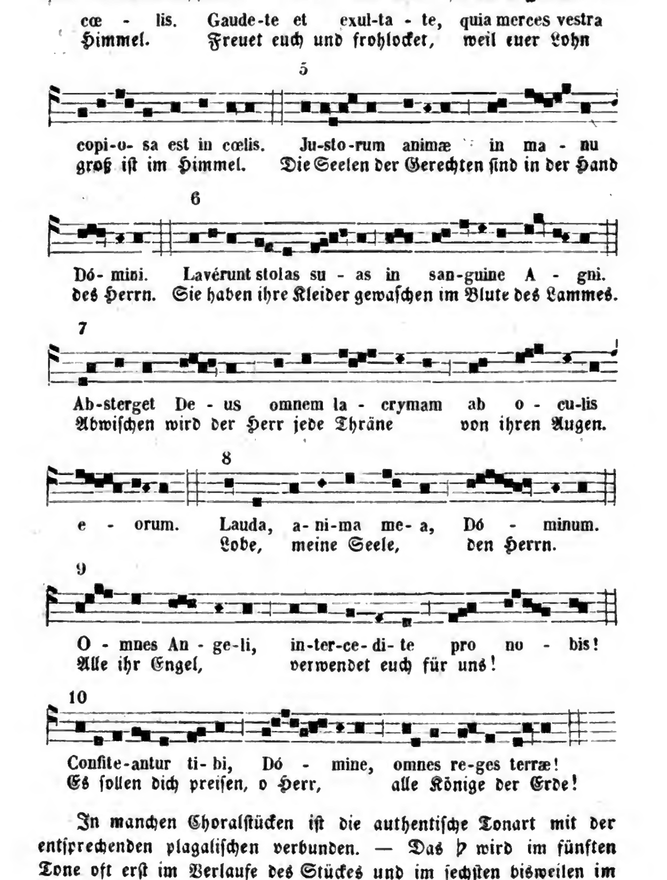


Dif- fu-sa est grati- a in la- biis tu- is.
Ausgegossen ist Anmuth über deine Lippen.

§ 73. Der achte Ton.



Ad te le-vá-vi o - culos me- os, qui ha - bi-tas in
Zu dir erhebe ich meine Augen, der du wohnest im

8



In manchen Choralstücken ist die authentische Tonart mit der entsprechenden plagalischen verbunden. — Das ♭ wird im fünften Tone oft erst im Verlaufe des Stückes und im sechsten bisweilen im Anfange gesetzt.

§ 74. Das Zusammensingen.

Bisher haben die Schüler immer einzeln gesungen; und dieses nöthigte sie zu größerer Aufmerksamkeit und gewährte dem Gesanglehrer den Vortheil, daß er jeden vorkommenden Fehler gründlicher verbessern und jede Uebung oft vornehmen konnte, ohne Ueberdruß zu erregen. Jetzt aber müssen sie zum **Zusammensingen** angeleitet werden.

Durch die Vereinigung vieler Stimmen gewinnt der Gesang eine große Kraft, und einzelne Stellen können nun auf eine erschütternde Weise vorgetragen werden. Er kann dadurch aber auch gewinnen an innerm Zusammenhange, weil bei denjenigen Stellen, die keine Trennung gestatten, Einige den Ton anhalten können, während die Uebrigen Athem schöpfen. Sollen aber beide Vortheile in Anschlag kommen, so muß jede einzelne Stimme für sich allein schon befriedigen, und sie alle müssen sich so vereinigen, daß sie dem Zuhörer als ein **Ganzes** erscheinen. Da darf nicht die geringste Abweichung von der richtigen Tonhöhe wahrzunehmen sein; keine Stimme darf voraneilen, keine zurückbleiben; keine darf vor den übrigen hervorstechen; in gleichen Verhältnissen müssen sie zu- und abnehmen, und das Wort muß wie aus Einem Munde gesprochen sein. Daß dieses aber nicht ohne Weiteres vorausgesetzt werden dürfe, sondern geübt werden müsse, wird wohl Niemand leugnen. Diese Uebungen nehme man nun jetzt vor und benütze dazu die bisher vorgekommenen Beispiele mit oder ohne Text. Muß an Stellen, die zusammenhangend vorgetragen werden sollen, geathmet werden, so geschehe es immer nur von einem Theile der Singenden, und zwar schnell, mit zartem Abbrechen und zartem Wiederansetzen, so daß es von den Zuhörern nicht wahrgenommen werden kann.

Man bemerke noch die Ausdrücke: Solo = Einer allein, Soli = Einzelne (d. h. Einer von jeder Stimme im mehrstimmigen Gesange), Tutti = Alle. Beim Solo-Gesange ist man freier und darf bisweilen an passender Stelle Verzierungen (Portament, Bebung) anbringen, im Chorgesange aber muß man sich darüber vorher mit den übrigen Sängern verständigen.

§ 75. Der mehrstimmige Gesang.

Der einstimmige Gesang hat einen hohen, bleibenden Werth; denn er ist einfach und würdevoll, leicht ausführbar und sehr ver-

ständlich, und er schließt sich auch am passendsten an das einfache Gebet an. Es gibt indessen auch Stunden, in denen das christliche Gemüth sich so erhoben findet, daß ihm das Tagtägliche nicht mehr genügen will; und es ist ganz natürlich, daß es bei großen Festlichkeiten, wo der Gottesdienst mit aller möglichen Pracht gefeiert wird, die einfache Melodie zu leer findet und sie durch die Harmonie gehoben sehen möchte. Einige Befriedigung gewährt ihm hier die begleitende Orgel, eine weit höhere aber der mehrstimmige Gesang, vorausgesetzt, daß er ist, was er sein kann und sein soll.
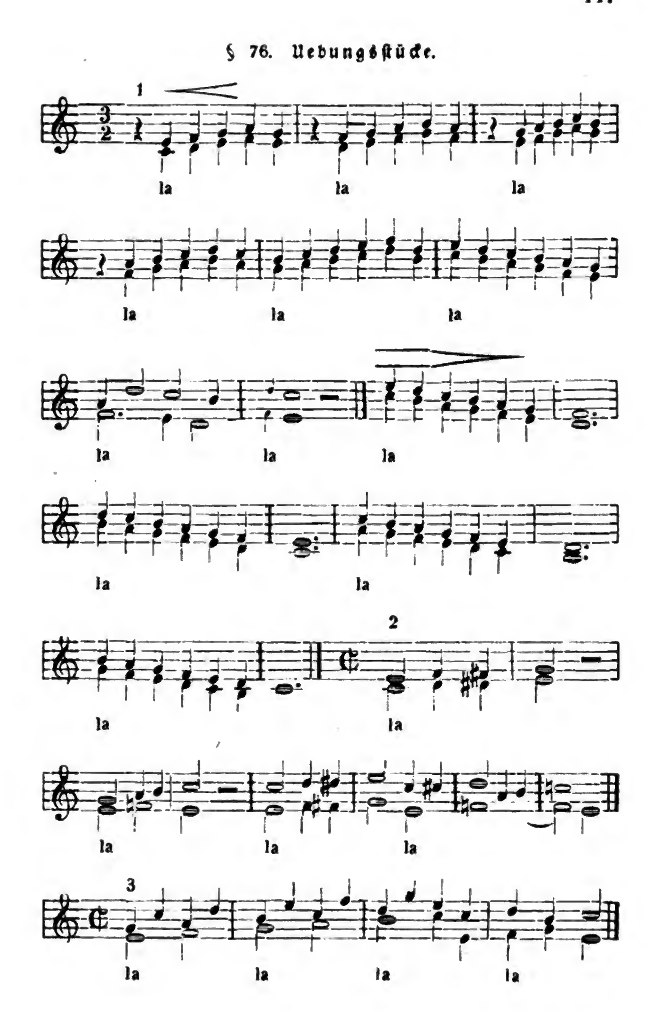
Kann man etwas Tüchtiges für denselben leisten und fehlt es auch nicht an gutem Willen, so pflege man ihn, und zwar mit regem Eifer; — die dabei zu überwindenden Schwierigkeiten sind viel kleiner und die daraus entspringenden Vortheile viel größer, als man gewöhnlich glaubt; — fehlt es aber am Können oder Wollen, oder an Beidem zugleich, so beschränke man sich auf den einstimmigen Gesang, denn nichts ist für den Gottesdienst störender, als ein mehrstimmiger Gesang von Solchen aufgeführt, die nicht einmal einstimmig zu singen verstehen.
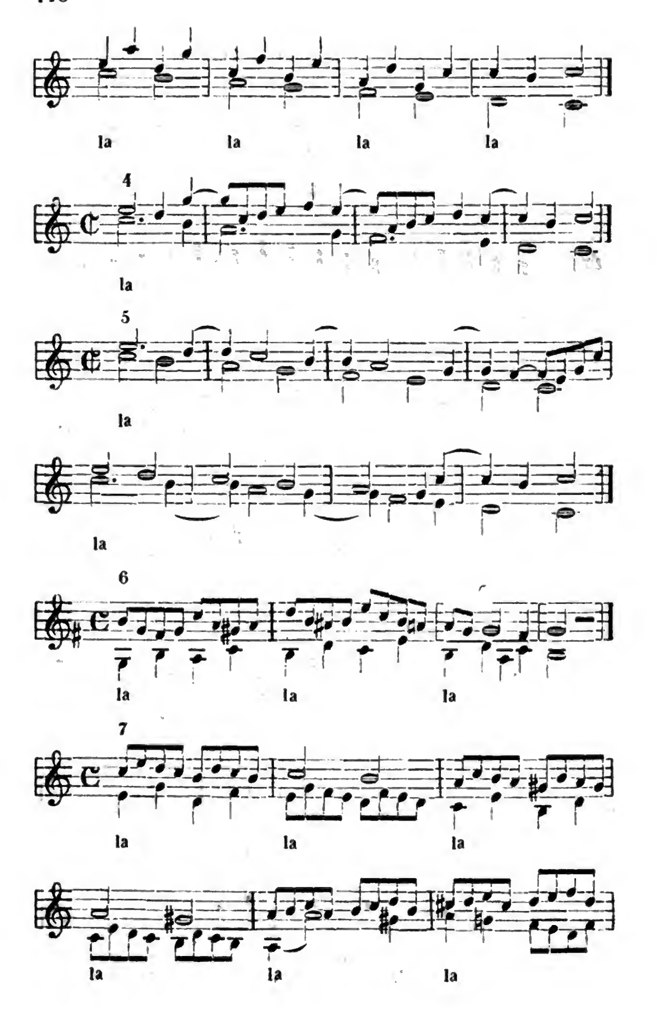
Der zweistimmige Gesang wird leicht aufgeführt und verstanden, die Harmonie ist dagegen bei ihm sehr unvollständig; beim dreistimmigen ist sie schon voller, ganz befriedigend aber wird sie erst bei dem vierstimmigen Gesange. Bei dem fünf-, sechs- und siebenstimmigen Gesange kann der Componist mancherlei Mittel (Wechsel in den Stimmen, freiere Bewegung derselben ohne Beeinträchtigung der Harmonie u. s. w.) anwenden, um den Effekt (die Wirkung) zu erhöhen. Der achtstimmige Gesang zerfällt gewöhnlich in zwei Chöre. Bald wechseln diese mit einander ab, bald vereinigen sie sich, und singen dann entweder unisono, (= eintönig, so zwar, daß von beiden Chören dasselbe gesungen wird,) oder jeder in eigener Weise. Gesänge für eine größere Anzahl von Stimmen (man hat sogar achtundvierzigstimmige) können nur selten angewendet werden, und entsprechen überdies auch nicht den Erwartungen, die man sich davon zu machen pflegt.

Man theile die Schüler nach ihrer Stimmlage in zwei Klassen, übe jede Stimme einzeln ein und benütze dabei die unten vorkommenden Bemerkungen.

Das § 79 Nro. 6 stehende Zeichen wird Wiederholungszeichen genannt. Man bemerke noch die Bezeichnungen: bis = zweimal, ter = dreimal, idem (ij) = dasselbe, da Capo (D. C.) = vom Anfange, dal Segno (D. S.) = vom Zeichen, fine = Ende. Das Ende wird auch durch einen über das Schlußzeichen gesetzten Halt bezeichnet.

§ 76. Uebungsstücke.




la
la
la
la
4
la
5
la
la
6
la
la
la
7
la
la
la
la
la
la

8

la la la

la la la

§ 77. Uebungsstücke.

1

Lob - sin-get dem Herrn, lob - sin-get dem Herrn, denn

er ist so freundlich, denn er ist so freund - -

2

cresc.

- - - - lich! A - - - - - - -

decresc.

- - - - - - - - - - - - - - - -

3

- - - - men. Froh - lo-cket, al - le



4

Völker, al - le Völker, unserm Gott! Gottes

Engel ru - fet dir, o fol - ge, fol - ge, fol - ge

5
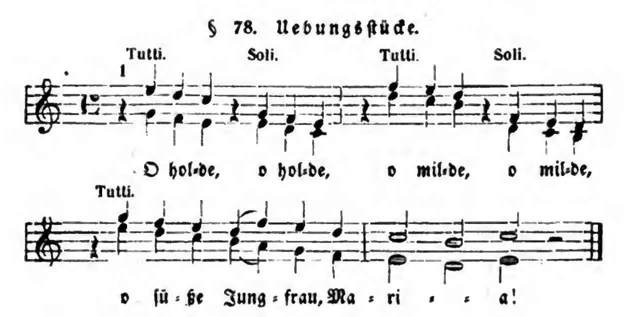
ihm. A - - men, A - - men,
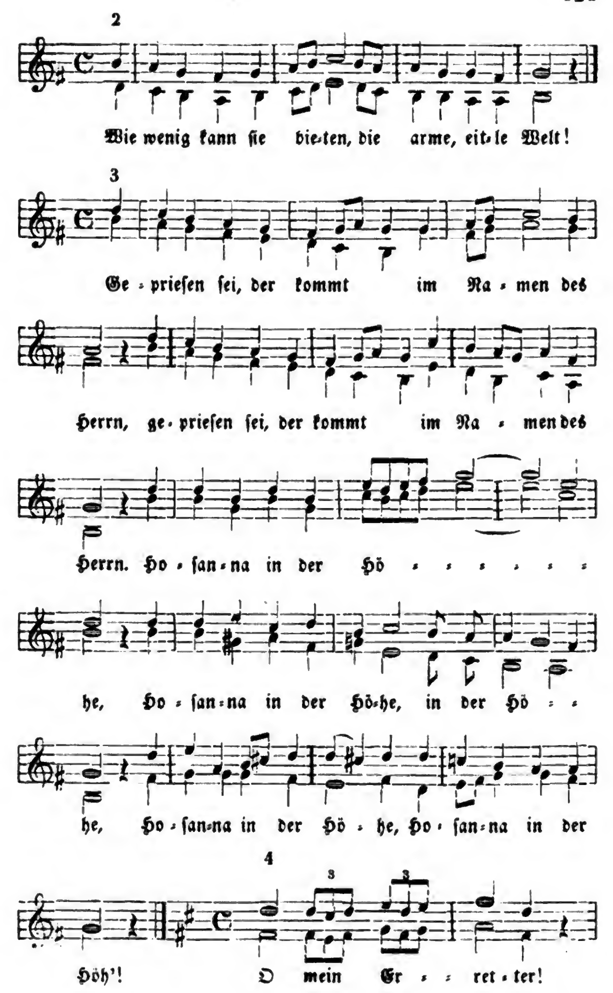
A - - - - - - - - - - men.
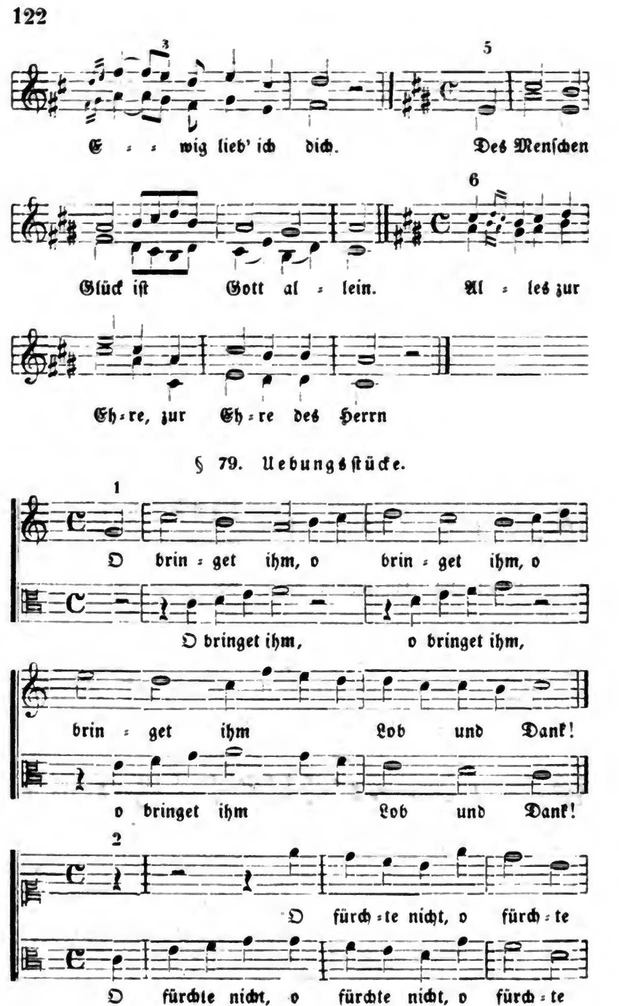
6
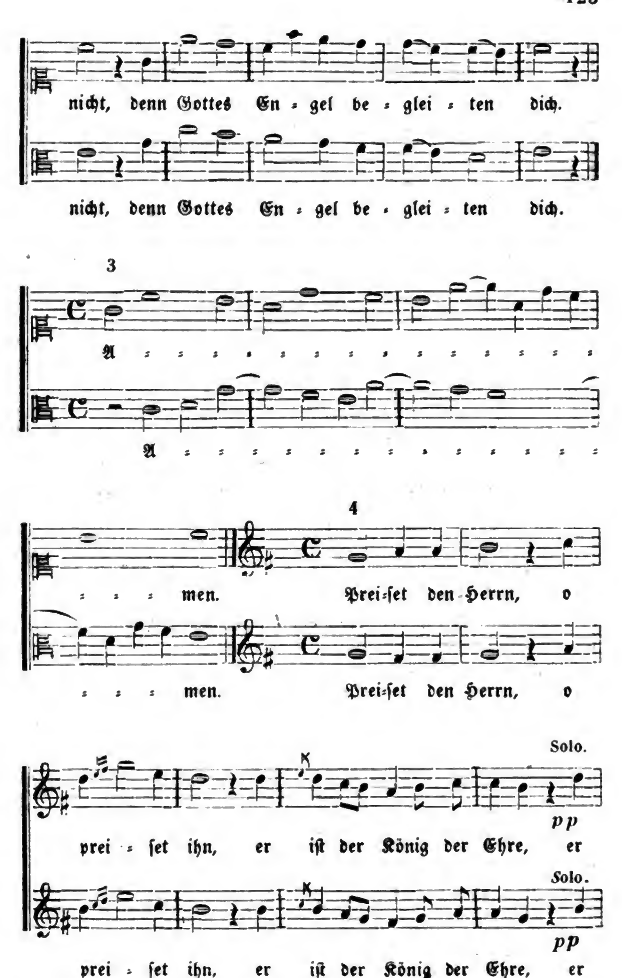
O wei - ne nicht, o wei - ne nicht!
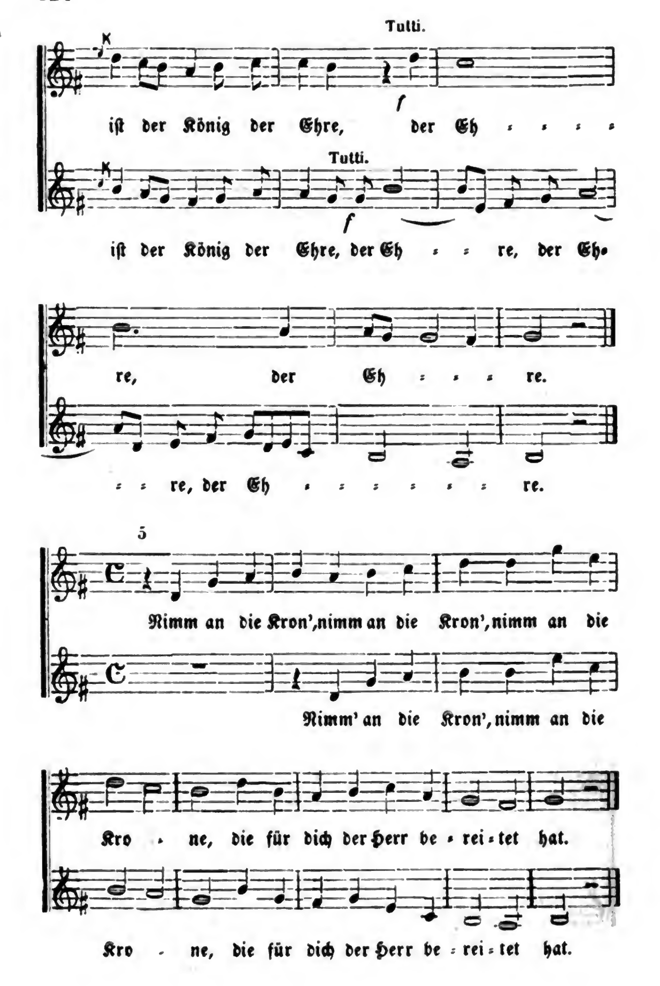
§ 78. Uebungsstücke.
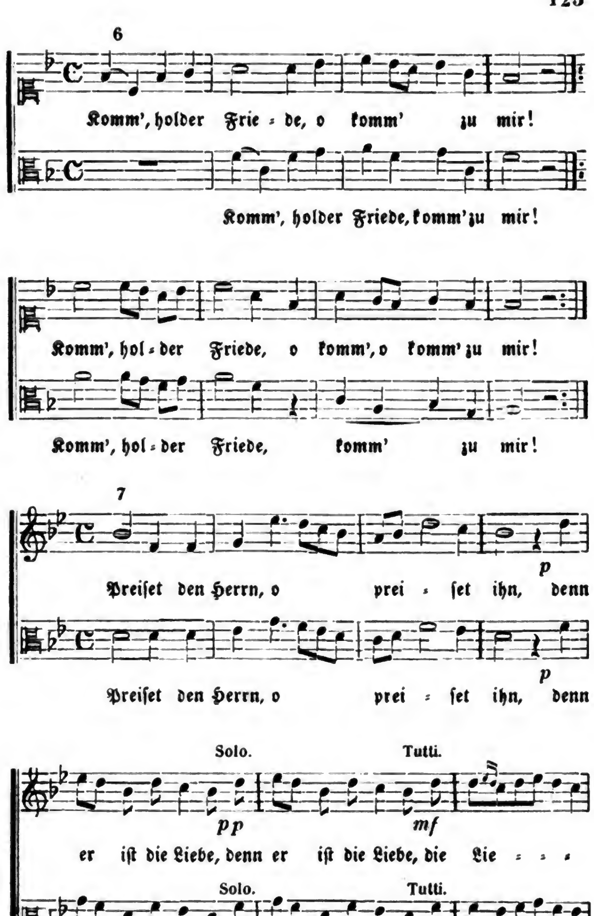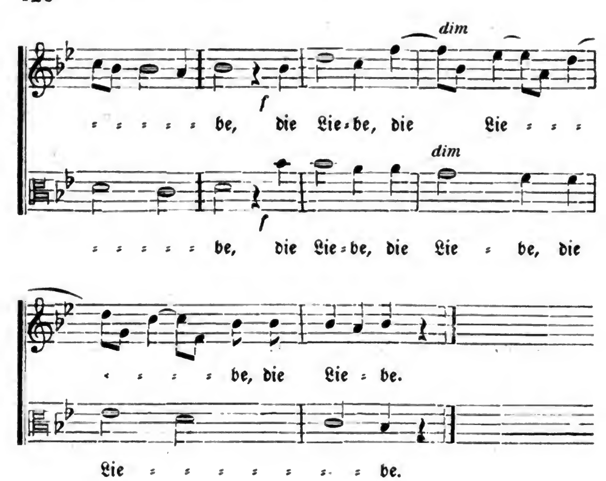



2
Wie wenig kann sie bie-ten, die arme, eit-le Welt!
3
Ge - priesen sei, der kommt im Na - men des
Herrn, ge-priesen sei, der kommt im Na - men des
Herrn. Ho - san - na in der Hö - - - - - -
he, Ho - san - na in der Hö-he, in der Hö - -
he, Ho - san-na in der Hö - he, Ho - san - na in der
4
Höh'! O mein Er - - ret - ter!


3
5
E = = wig lieb' ich dich. Des Menschen
6
Glück ist Gott al = lein. Al = les zur
Eh = re, zur Eh = re des Herrn
§ 79. Uebungsstücke.
1
O brin = get ihm, o brin = get ihm, o
O bringet ihm, o bringet ihm,
brin = get ihm Lob und Dank!
o bringet ihm Lob und Dank!
2
O fürch = te nicht, o fürch = te
O fürchte nicht, o fürchte nicht, o fürch = te
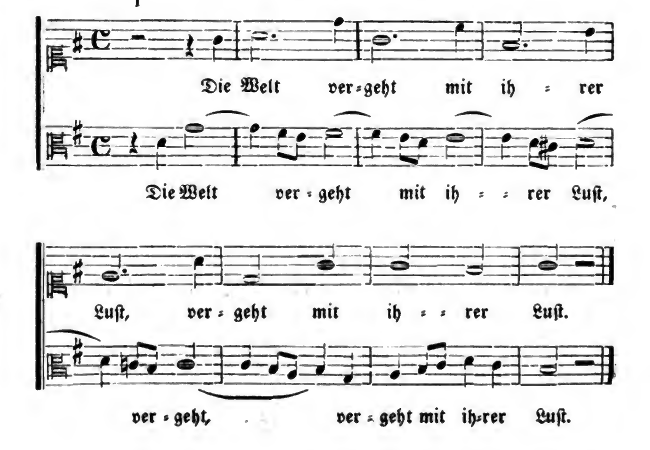

nicht, denn Gottes En = gel be = glei = ten dich.
nicht, denn Gottes En = gel be = glei = ten dich.
3
A = = = = = = = = = = = = = = =
A = = = = = = = = = = = = =
4
= = = men. Prei=set den Herrn, o
= = = men. Prei=set den Herrn, o
Solo.
pp
prei = set ihn, er ist der König der Ehre, er
Solo.
pp
prei = set ihn, er ist der König der Ehre, er
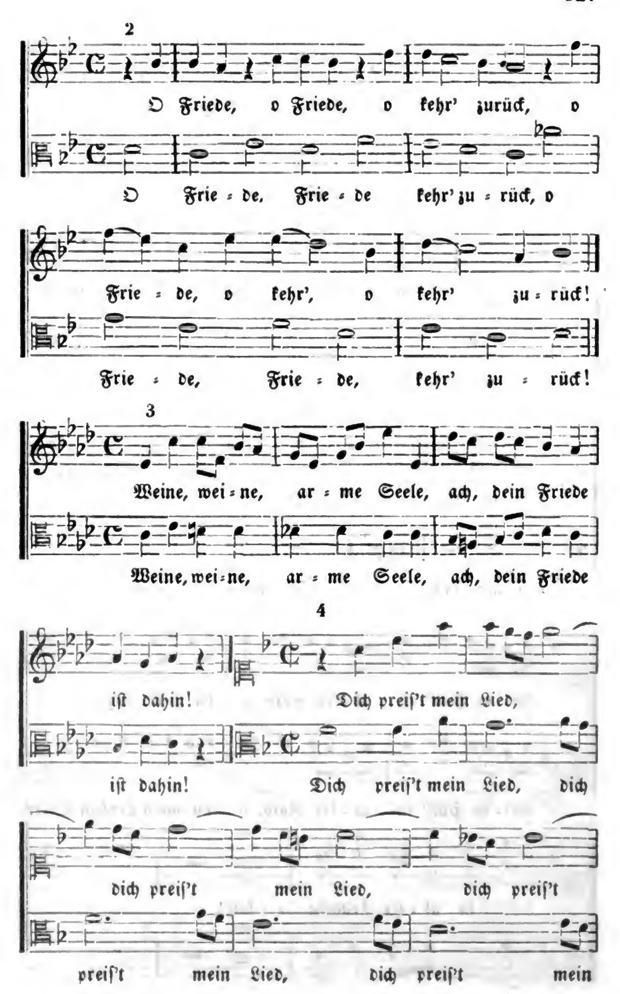

Tutti.
f
ist der König der Ehre, der Eh = = = =
Tutti.
f
ist der König der Ehre, der Eh = = re, der Eh=
re, der Eh = = = re.
= = re, der Eh = = = = = = re.
5
Nimm an die Kron', nimm an die Kron', nimm an die
Nimm' an die Kron', nimm an die
Kro = ne, die für dich der Herr be = rei = tet hat.
Kro = ne, die für dich der Herr be = rei = tet hat.
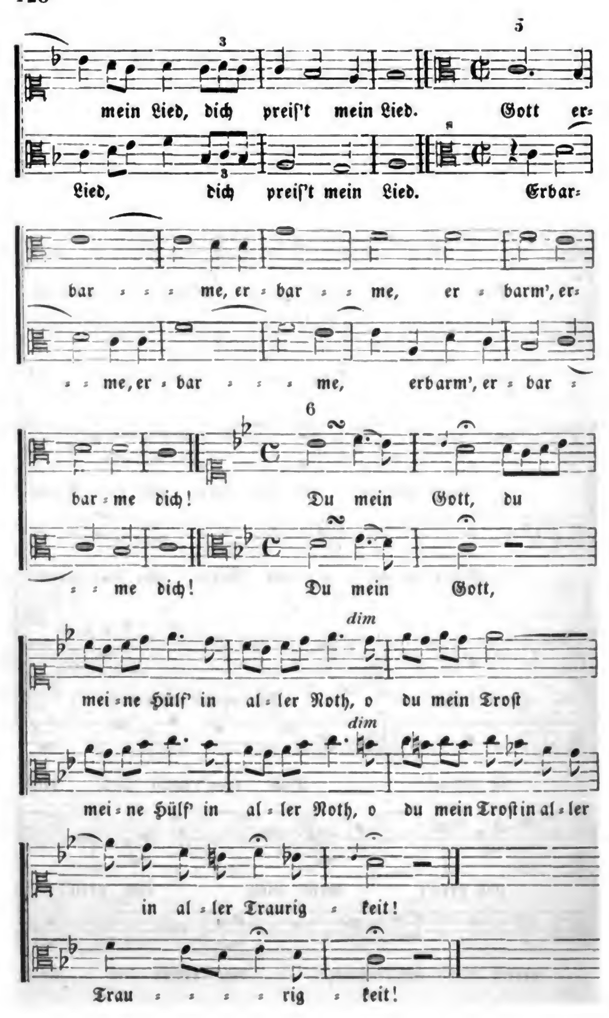

6
Komm', holder Frie - de, o komm' zu mir!
Komm', holder Friede, komm' zu mir!
Komm', hol - der Friede, o komm', o komm' zu mir!
Komm', hol - der Friede, komm' zu mir!
7
Preiset den Herrn, o prei - set ihn, denn
p
Preiset den Herrn, o prei - set ihn, denn
p
Solo.
Tutti.
pp
mf
er ist die Liebe, denn er ist die Liebe, die Lie - - -
Solo.
Tutti.
pp
mf
er ist die Liebe, denn er ist die Liebe, die Lie - - -



§. 80. Uebungsstücke.
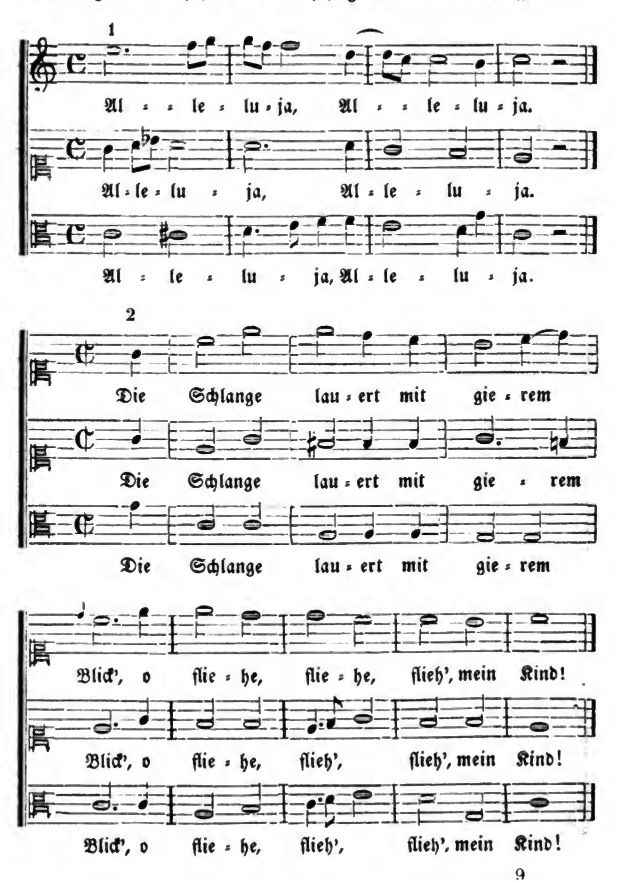



2
O Friede, o Friede, o kehr' zurück, o
O Frie = de, Frie = de kehr' zu = rück, o
Frie = de, o kehr', o kehr' zu = rück!
Frie = de, Frie = de, kehr' zu = rück!
3
Weine, wei = ne, ar = me Seele, ach, dein Friede
Weine, wei = ne, ar = me Seele, ach, dein Friede
4
ist dahin! Dich preis't mein Lied,
ist dahin! Dich preis't mein Lied, dich
dich preis't mein Lied, dich preis't
preis't mein Lied, dich preis't mein
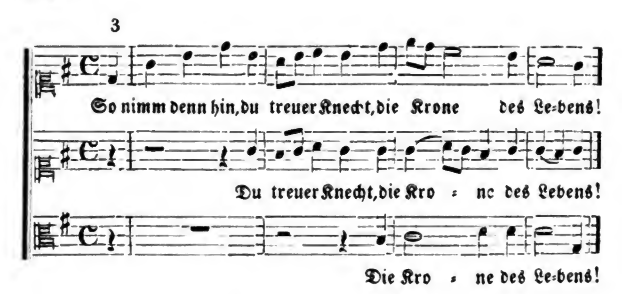

3
5
mein Lied, dich preis't mein Lied. Gott er=
Lied, dich preis't mein Lied. Erbar=
bar = = = me, er = bar = = me, er = barm', er=
= = me, er = bar = = = me, erbarm', er = bar =
6
bar = me dich! Du mein Gott, du
= = me dich! Du mein Gott,
dim
mei = ne Hülf' in al = ler Noth, o du mein Trost
dim
mei = ne Hülf' in al = ler Noth, o du mein Trost in al = ler
in al = ler Traurig = keit!
Trau = = = = rig = keit!

§ 81. Uebungsstücke.

Für die nächsten Uebungsstücke theile man die Schüler nach ihrer Stimmlage in drei, für die darauf folgenden in vier Klassen.
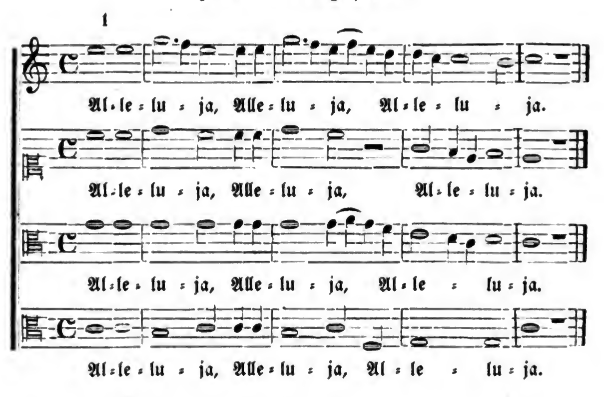


3
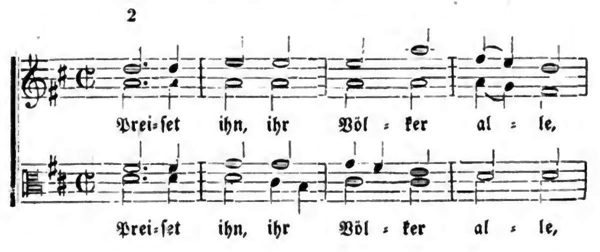


§ 82. Uebungsstücke.

1



2



ihm sei Ruhm in E = wig = keit!

ihm sei Ruhm in E = wig = keit!

3

A = men, A = men, A = = = = = = = men.

A = = = men, A = men, A = men.

A = = = = = men, A = men, A = men.

A = men, A = men, A = = = = = = = men.

§ 83. Zusammensetzung und Leitung des Singchores.

Die Hauptregeln des Gesanges sind nun vorgekommen. Haben die Schüler dieselben gründlich und allseitig erfaßt und die Uebungen mit Eifer und Ausdauer vorgenommen, so werden sie sich in jeder Gesangsweise mit einer gewissen Sicherheit und Leichtigkeit bewegen. Könnten sie dieses nicht, so wäre das ein sicheres Zeichen, daß man mit ihnen zu schnell vorangeschritten sei, und der Gesanglehrer würde dann wohlthun, wenn er mit ihnen die allzu flüchtig vorgenommenen Theile noch einmal und zwar recht gründlich durchginge. Mag er auch wünschen, die Früchte seiner Bemühungen bald zu sehen; mag er die Kinder auch ungern beim Kirchengesange entbehren; mögen dazu auch die Wünsche und Bitten der Kinder und vielleicht auch noch die der Eltern kommen: so darf er sich dadurch doch nicht zur Abkürzung der Vor=



bereitungszeit bestimmen lassen. Was hier erlernt werden soll, das erlernen sie am leichtesten durch die allereinfachsten Uebungen.

Darf man mit den Leistungen der Schüler zufrieden sein, so bilde man aus ihnen einen Chor, und nehme dazu auch noch diejenigen aus den Erwachsenen, welche den Anforderungen genügen, die zur Zeit an die Kinder gestellt worden sind, und sich einer ziemlich befriedigenden musicalischen Ausbildung erfreuen. Der Chor scheidet sich in zwei Theile (Sopranisten und Altisten — Tenoristen und Bassisten), mag man nun den einstimmigen oder zugleich auch den mehrstimmigen Gesang pflegen wollen. Jeder Theil übt die Gesänge, welche in der Kirche vorgetragen werden sollen, für sich allein ein, und verwendet darauf die Woche wenigstens eine Stunde; zu den letzten Proben treten beide Theile zusammen. In späterer Zeit können die Uebungen füglich gemeinschaftlich vorgenommen werden.

Von der Leitung des Chores sind die Leistungen desselben durchaus abhängig. In Allem, was Seelsorger und Gesanglehrer in Beziehung auf den Kirchengesang reden, anordnen und thun, soll sich darum einerseits eine genaue Kenntniß der Sache, andererseits jener gute Wille kund geben, dem es allein um Gottes Ehre und Menschenheil zu thun ist, und der sich weder durch Hindernisse noch durch Beleidigungen zurückschrecken läßt. Kunstsinn und Frömmigkeit müssen bei den Vorstehern wie bei den Mitgliedern des Chores einander die Hand bieten, wenn Ausgezeichnetes geleistet werden soll.

§ 84. Einübung des Chorals und der deutschen Gesänge.

Man beginne mit dem Choral. Zuerst gebe man einen Ueberblick über die Choralgesänge, welche bei dem Gottesdienste vorkommen, zeige, welcher Ausdruck in ihnen überhaupt genommen liegen müsse, und wie dieser durch die Feierlichkeit selbst wieder modificirt werde. (Vom Kyrie muß sich z. B. das Gloria unterscheiden, und das Gloria an den höchsten Festen muß feierlicher sein als das an gewöhnlichen Sonntagen.) Hierauf schreite man zur Einübung der einzelnen Gesänge. Man studire dieselben im Anfange nur stückweise durch, lese die Textesworte rein und richtig betont vor, erkläre dieselben, lasse die dazu gehörige Melodie von einem Mitgliede des Chores singen, verbessere daran und helfe so lange durch Vorsingen nach, bis man damit zufrieden sein und die Uebrigen einstimmen lassen kann. Reine Intonation (§ 29.), edle Aussprache, richtige Betonung, sinngemäße Trennung und Verbindung, Unterscheidung zwischen den wesentlichen Tönen, aus denen die Melodie in ihrer höchsten Einfachheit besteht, und denjenigen, die nur zu

ihrer Ausschmückung dienen, belebter Athem, angemessene Bewegung, Schwellen und Schwinden des Tones ganz dem Wogen des Gefühls entsprechend — das sind die Hauptpunkte, auf die der Gesanglehrer sein Augenmerk zu richten hat. Der Schüler muß in den Geist eines jeden Tonstückes eingeführt werden, um aus diesem ergänzen zu können, was der Componist nicht bezeichnet hat, und was doch nicht unbeachtet bleiben darf. Die ersten Uebungen verlangen eine besondere Sorgfalt. — Die Psalmen müssen fast in der Form des Recitativs, also mehr im Tone der Rede, gesungen werden. Während bei den übrigen Gesängen das Melodische vorherrschend ist, tritt es hier gegen das Wort zurück. — Dem Choral und den herrlichsten mehrstimmigen Gesängen liegt ein lateinischer Text zu Grunde. Diesem Umstande verdanken wir es, daß diese Kunstschöpfungen gleichsam Eigenthum aller Länder und Zeiten geworden sind. Welche Sprache wäre auch klangvoller als die lateinische? Damit aber mit Andacht und Ausdruck gesungen werde, so wäre zu wünschen, daß dem lateinischen Texte eine wortgetreue deutsche Uebersetzung beigegeben würde. Italiener, Franzosen, Spanier, Portugiesen bedürfen der Uebersetzungen weniger, da ihre Sprachen aus der lateinischen entstanden sind.

Hat man so die Choralstücke durchstudirt, welche in nächster Zeit gebraucht werden, so wende man sich zu den **deutschen Gesängen**, denn auch diese soll der Chor vortragen, oft allein, oft mit der Gemeinde, und sein Gesang soll Vorbild sein für Alle.

§ 85. Vorbereitung zur Einübung mehrstimmiger Gesänge.

An die Einübung **mehrstimmiger** Compositionen gehe man erst dann, wenn der Chor seine Tüchtigkeit im einstimmigen Gesange hinlänglich erprobt hat. Viele mögen den mehrstimmigen Kirchengesang aus Unkenntniß und Mangel an musicalischen Anlagen herabsetzen; doch sie schaden ihm nicht so sehr als diejenigen, welche sich an die erhabensten Compositionen wagen, obgleich sie dieselben weder verstehen noch zu singen vermögen. Wahrlich, es gehört wenig dazu, sie so zu singen, daß Alle dadurch geärgert werden! —

Man theile, um jene Einübungen zweckmäßig vorzubereiten, 1) die sämmtlichen Stimmen nach ihrer Tonlage in sechs Klassen. (Sopran: $\bar{c}$ — $\bar{\bar{g}}$, Mezzosopran: $\bar{a}$ — $\bar{\bar{e}}$, Alt: f — $\bar{\bar{c}}$, Tenor: c — $\bar{g}$, Bariton: A — $\bar{e}$, Baß: F — $\bar{c}$). Zur Erklärung dieser Ausdrücke bemerke man Folgendes: Componirte man dreistimmig, so hatte man einen tiefen Gesang, eine tiefe Stimme, eine Baßstimme, — man nannte sie cantus bassus, canto basso (basis = Grundlage), eine Mittelstimme, — man

nannte sie wegen ihrer Stellung zu den beiden andern und weil sie oft die Hauptmelodie, also gleichsam den Kern des ganzen Gesangs enthielt Tenor, Tenore (tenor = Inhalt), und eine hohe Stimme, — man nannte sie cantus altus, canto alto (altus = hoch). Fügte man noch eine höchste Stimme bei, so nannte man sie entweder vorzugsweise cantus, canto (= Gesang) oder canto soprano (= der höchste Gesang) oder auch einfach soprano. Später übertrug man diese Benennungen auf die menschlichen Stimmen, welche jene Stimmen in der Composition vorzutragen hatten. Mezzosopran soviel wie Mittelsopran, tiefer Sopran. Das Wort Bariton deutet nach dem zu Grunde liegenden griechischen Worte auf eine tiefe, schwere Stimme. — Man lasse 2) jede Stimmgattung die Tonleiter in angemessener Höhe recht oft auf- und abwärts singen, besonders um dem Tone in jeder Lage Egalität zu geben. Steigt die Stimme in die Höhe, so muß der Ton spitzer, dünner, geht sie hinab, so muß er voller werden. — Die zartern Mezzosopran- und Baritonstimmen weise man 3) den höhern, die kräftigern hingegen den tiefern Stimmgattungen zu. — Diejenigen Männer, deren Kopfstimme (Falset-, Fistelstimme) einigermassen brauchbar ist, leite man 4) an, dieselbe zu cultiviren, damit sie die höchsten Stellen noch mitsingen können, ohne sich übermäßig anzustrengen und dadurch den Gesang zu verunstalten und ihre Stimme zu ruiniren. Kräftigung jener und Mäßigung der zunächst liegenden Töne der Bruststimme, damit die Ungleichheit der Tonqualität weniger bemerkt werde, promptes Uebergehen aus dem einen Register in das andere — das sind die Dinge, um die es sich hier vorzüglich handelt. Man lasse die Tonleiter oft singen, und zwar so, daß beim Anfange des andern Registers nicht eine andere Silbe als Text angenommen wird. (Mit denen, welche als Knaben in den Chor aufgenommen wurden, müssen später unter gleichen Verhältnissen dieselben Uebungen durchgemacht werden, sobald der Stimmbruch vollendet ist.) — Man wähle 5) nur solche Compositionen, die wahren Werth haben, die der Localität der Kirche und den übrigen Verhältnissen entsprechen, und die man nach tüchtiger Vorbereitung gut zu singen hoffen darf. Die geistreichen Compositionen gleichen jenen edeln Menschen, die wir um so höher schätzen, je mehr wir sie kennen lernen: sie müssen oft gesungen und gehört werden, wenn sie ihre volle Schönheit und Kraft entfalten sollen. Man mache 6) die Mitglieder des Chores einigermassen mit dem Baue der mehrstimmigen Compositionen bekannt. Folgende Punkte sind dabei zu erörtern.

Die mehrstimmigen Compositionen gründen sich auf die Harmonie, oder auf die Vereinigung mehrer, nach ihrer Höhe verschiedener

Töne zu einem Gesammtklange, zu einem Accorde. Die Accorde scheiden sich in wohlklingende, consonirende, und übelklingende, dissonirende. Es gibt nur zwei wohlklingende Accorde: der eine von ihnen wird gebildet durch die Prim, große Terz und reine Quint (der große Dreiklang), der andere durch die Prim, die kleine Terz und reine Quint (der kleine Dreiklang). Der dissonirenden Accorde gibt es viele. — Bestände ein mehrstimmiger Gesang aus lauter consonirenden Accorden, so könnte er uns nicht zusagen, denn er wäre kein treues Bild unseres Gemüthszustandes, da unser Leben ein fortwährender Kampf ist; darum mischt man unter die consonirenden Accorde auch dissonirende. Diese erregen eine Sehnsucht nach jenen und machen den Eintritt derselben um so süßer. — Das Element des mehrstimmigen Gesanges ist da, es liegt in den Accorden; es fehlt aber noch die Verbindung, und doch darf man diese nicht fehlen lassen, will man dem Leben getreu bleiben. Zwei Accorde werden mit einander verbunden, entweder durch die Töne, welche beiden zugleich eigen sind, oder durch die Töne, welche aus dem ersten Accorde in den zweiten hinüberreichen und erst nachher den Tönen Raum machen, die letzterm angehören. Diese Töne nennen wir Vorhalte. — Man hat nicht bloß die Accorde, sondern auch die Töne jeder einzelnen Stimme untereinander zu verbinden, und dieses geschieht vermittelst der durchgehenden Noten. — Die Stimmen können sich enge an einander anschließen, zu gleicher Zeit beginnen, in gleicher Bewegung voranschreiten, zu gleicher Zeit abbrechen, in gleichem Grade hinsichtlich der Tonstärke zu- und abnehmen und überall dieselben Worte sprechen; und ein Gesang, der diese innere Einrichtung hat, ist ein treuer Ausdruck einer ruhigen, klaren Seele, und wird da, wo er dieses sein soll, von großer Wirkung sein. Man kann aber auch leicht bemerken, daß er zu sehr aus einzelnen Stücklein bestehe, daß eine Stimme die bevorzugte sei auf Kosten der übrigen, und daß er sich wenig eigne für jenen Zustand der Seele, in welchem sie einem Strome gleicht, der seine Ufer überflutet hat. Ist die Seele mächtig erregt, so löset sich die enge Verbindung der Stimmen auf, jede Stimme wird selbstständig und gibt ihrem Gefühl Ausdruck. Eine Stimme geht voran (= Führer) und spricht ihre Gedanken (= Thema) aus, die andere folgt (= Begleiter) und trägt das Thema von neuem, jedoch in ihrer Eigenthümlichkeit vor, während die erste unaufhörlich voranschreitet. So entsteht die Nachahmung (= Imitatio) und die Fuge, bei welcher die Stimmen gleichsam einander nacheilen. (Fuga = Flucht, im Mittelalter = Jagd.) Ein Fugensatz,

den alle Stimmen nacheinander vorzutragen haben, wird Kanon (= Regel) genannt. (Fuga, canon, in diatéssaron, in diapente, in diapáson = eine Fuge, ein Kanon, in der Quart, in der Quint, in der Octav u. s. w. Griechische Ausdrücke.) — Der Componist war entweder ganz frei in Bezug auf alle Stimmen, oder es war ihm eine derselben gegeben und er hatte die übrigen beizufügen. Diese wurde dann cantus firmus, canto fermo, (= fester, feststehender Gesang) genannt. Später gab man diesen Namen dem Choral überhaupt, weil aus ihm allein der cantus firmus entnommen wurde. Oft theilte man den schon feststehenden Choralgesang der ersten, oft aber auch einer der folgenden Stimmen zu, und es bildete sich daraus eine eigene Gesangsweise, welche man falso bordóne (im Französischen faux bourdon, spr. fo burdong) nannte. So nannte man zur Zeit diejenige Bearbeitung des Chorals, bei welcher der cantus firmus vom Tenor gesungen wurde unter der Begleitung einer höhern und einer tiefern Stimme; so nannte man auch diejenige, bei welcher die höchste Stimme den cantus firmus sang, die beiden tiefern Stimmen aber so gesetzt waren, daß die eigentliche Grundstimme fehlte; so nannte man zuletzt auch jede regelmäßig angelegte, jedoch äußerst einfache Bearbeitung des Chorals, die besonders bei den Psalmmelodien angewendet wurde. (Bordone = Pilgerstab, Stütze, hier Grundstimme; falso bordone = falsche Grundstimme. — Nicht selten nahm der Componist aus dem Choral nur einen musicalischen Gedanken, und legte ihn bei der Bearbeitung einer Messe zu Grunde. Daher die Bezeichnungen: Missa: Pange lingua — Lauda Sion — Veni creator u. s. w.

§ 86. Einübung mehrstimmiger Compositionen.

Es ist offenbar, daß die mehrstimmigen Compositionen mit großer Sorgfalt eingeübt werden müssen, sollen sie auf den Zuhörer einen erhebenden Eindruck machen. Bei den Gesängen, in welchen alle Stimmen gleichmäßig gehen, ist diese Einübung leicht; denn eine von ihnen ist Hauptstimme, und dieser haben sich die übrigen anzuschmiegen und zur Unterstützung zu dienen: schwer aber ist sie bei den fugenartigen Gesängen, indem in ihnen die Stimmen nach einander eintreten, und oft erst nach langem Umhergehen zu einer völlig befriedigenden Harmonie wieder zusammen kommen. Und werden diese Gesänge nicht kunstgerecht vorgetragen, so kommen sie uns vor wie ein wildes Durcheinander, oder wie ein Gemälde, auf welchem wir nur bunte Flecken sehen, weil wir es aus zu großer Entfernung betrachten.

Sollen diese Compositionen würdig vorgetragen werden, so achte man auf folgende Punkte: 1) das Thema zieht sich durch die ver-
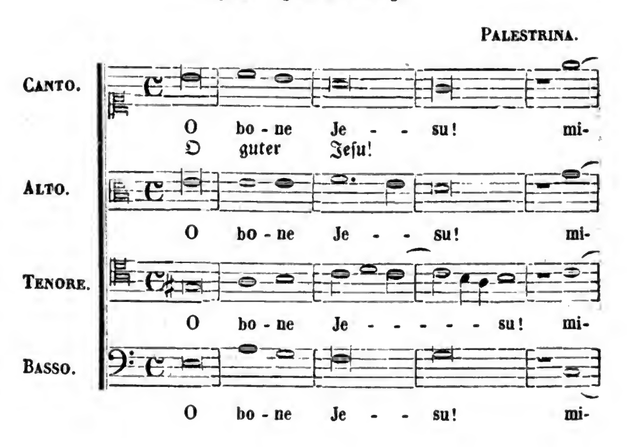
schiedenen Stimmen hindurch: die Stimme, welche es eben zu singen hat, soll sich vor den übrigen hervorthun durch größere Kraft des Tones wie durch eine deutlichere Aussprache. Die andern Stimmen haben dann leiser zu singen und die Consonanten zarter anzuschlagen. Wollen Viele zu gleicher Zeit sich verständlich machen, so wird Keiner verstanden. 2) Jede Stimme geht selbstständig und doch sollen sie zusammen ein Ganzes ausmachen: man lasse die Töne, welche die Verbindung bilden, kräftiger erklingen und mildere die Dissonanzen, die aus der freien Bewegung hervorgehen. 3) Eine Stimme fängt an, stellt gleichsam schüchtern eine Frage, eine andere gibt Antwort, führt die Rede weiter, bis sie alle daran Antheil nehmen und fast in Wettstreit gerathen: man mache diese Steigerung des Gefühles im Ausdrucke bemerklich. 4) Um die Theile des Gesanges zu verbinden, läßt der Componist oft eine Stimme bei dem frühern Gedanken verweilen, während die übrigen zu einem neuen übergehen: hier soll die nachklingende Stimme sich gleich einem Echo unter den kräftigen neuen Tönen verlieren. Der Dirigent muß überhaupt bemüht sein, die einzelnen Stimmen zu einem abgerundeten Ganzen zu vereinigen.

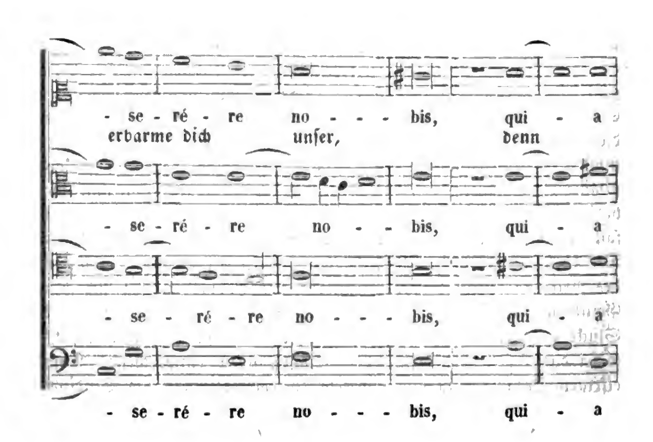
§ 87. Aufführung der kirchlichen Gesänge.
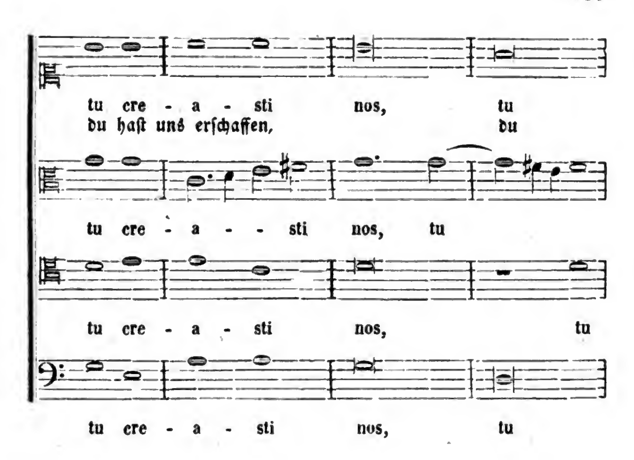
Man theile den Chor in zwei gleiche Theile, und stelle diese so auf, daß sie sich leicht zu einem gemeinschaftlichen Gesange vereinigen können und daß sich der Ton mit Kraft durch die ganze Kirche verbreitet. Bei jedem Theile bestimme man Einige für den Solo-Gesang. — Man pflege den Wechselgesang und richte sich bei den vielen Combinationen, die hier möglich sind, nach den besondern Verhältnissen. — Der Dirigent ist die Seele des Ganzen. Durch kurze, kaum bemerkbare Schläge gibt er die Bewegung, und durch geringes Erheben der Hand die steigende Tonstärke zu erkennen. Einer sehr tief liegenden Altstimme weist er einige Tenoristen, einer sehr hoch liegenden Tenorstimme einige Altisten zu. Sind sie mit allen Schlüsseln bekannt und bedienen sie sich der Partituren, was zu einem ausgezeichneten Gesange fast nothwendig ist, so wird dieses keine Schwierigkeit verursachen. — Der Gesang des Chores schließt sich unmittelbar an die Intonation des Priesters an. — Alle Mitglieder des Chores müssen sich den Gefühlen überlassen, die sie ausdrücken sollen. — Soll die Orgel die Stücke begleiten, (die alla capella gesetzten sind ohne Orgel zu singen,) so sei das Spiel dem Geiste der Compositionen entsprechend. Dem eifrigen Organisten ist nichts so sehr zu empfehlen als das Studium der alten klassischen Kirchencompositionen.

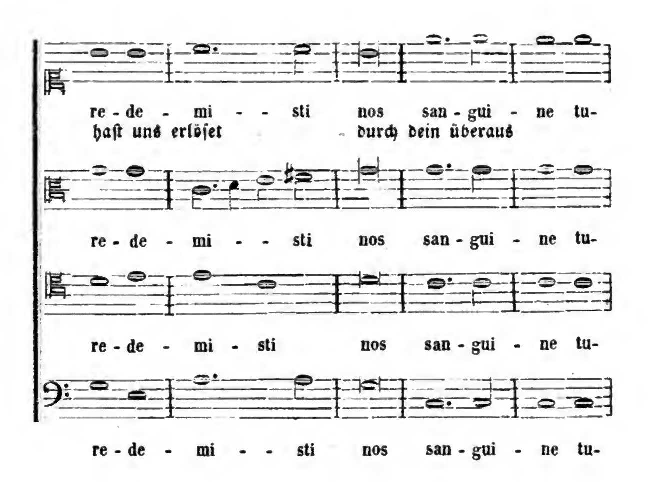
§ 88. Zur Uebung.

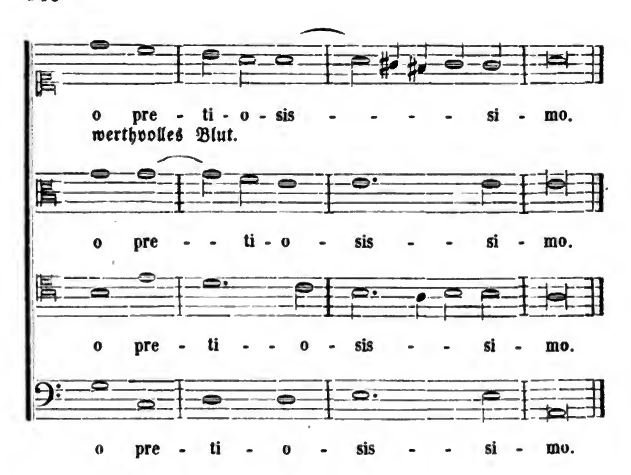
PALESTRINA.





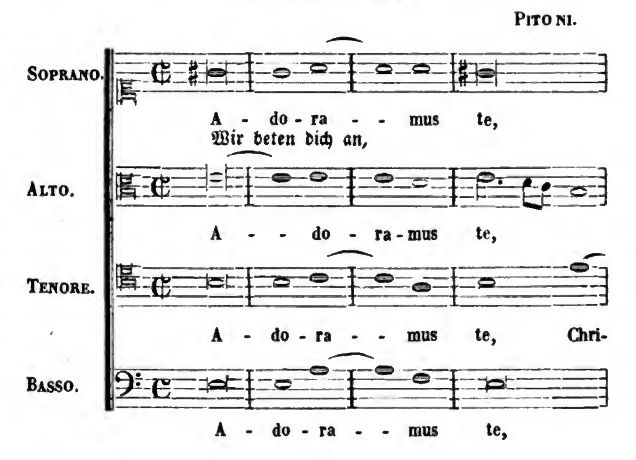

tu cre - a - sti nos, tu
du hast uns erschaffen, du
tu cre - a - - sti nos, tu
tu cre - a - sti nos, tu
tu cre - a - sti nos, tu

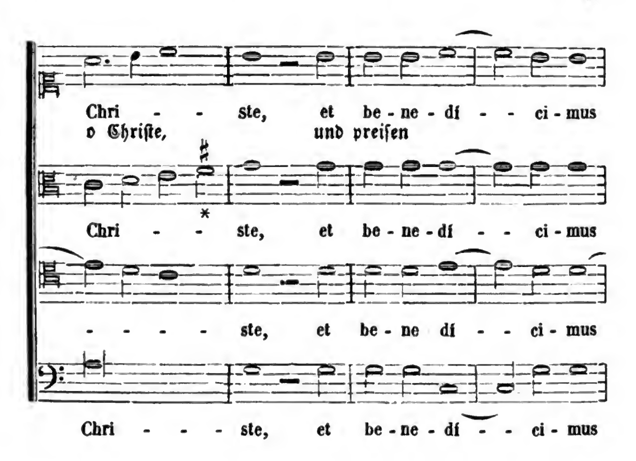

re - de - mi - - sti nos san - gui - ne tu-
hast uns erlöset durch dein überaus
re - de - mi - - sti nos san - gui - ne tu-
re - de - mi - sti nos san - gui - ne tu-
re - de - mi - - sti nos san - gui - ne tu-

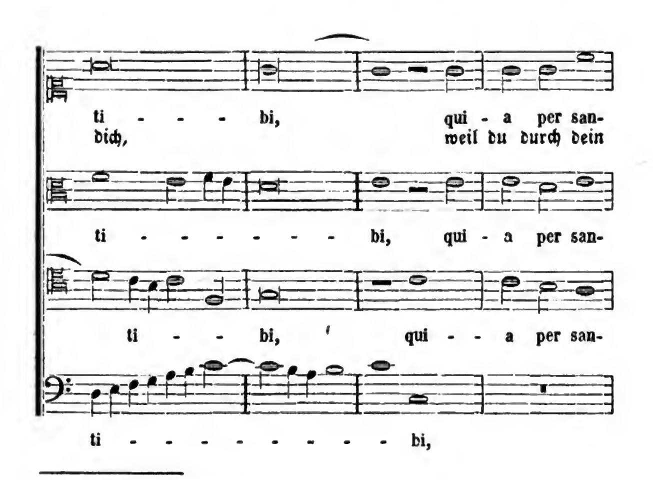


§ 89. Zur Uebung.
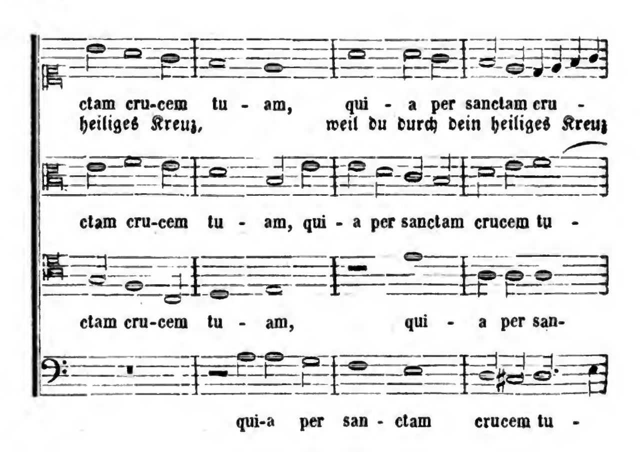
PITONI.
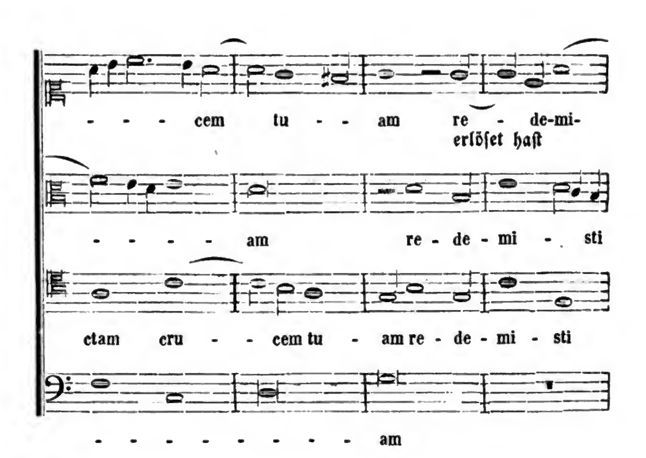


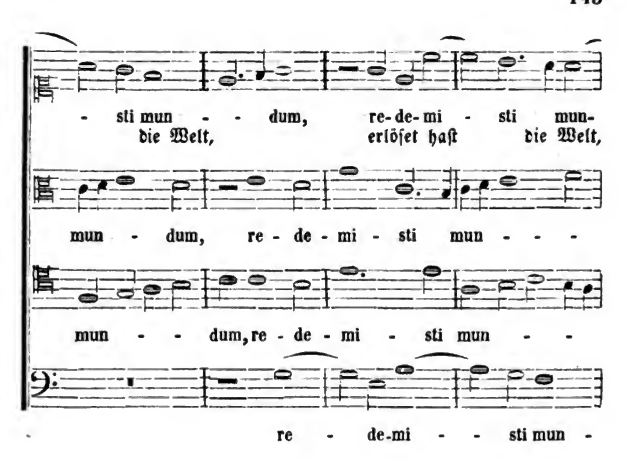


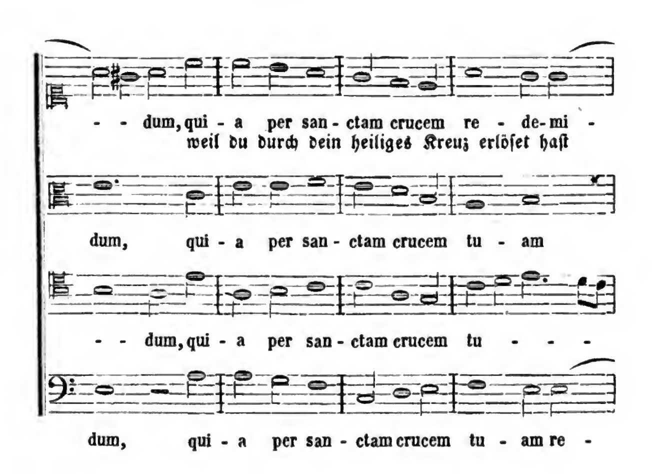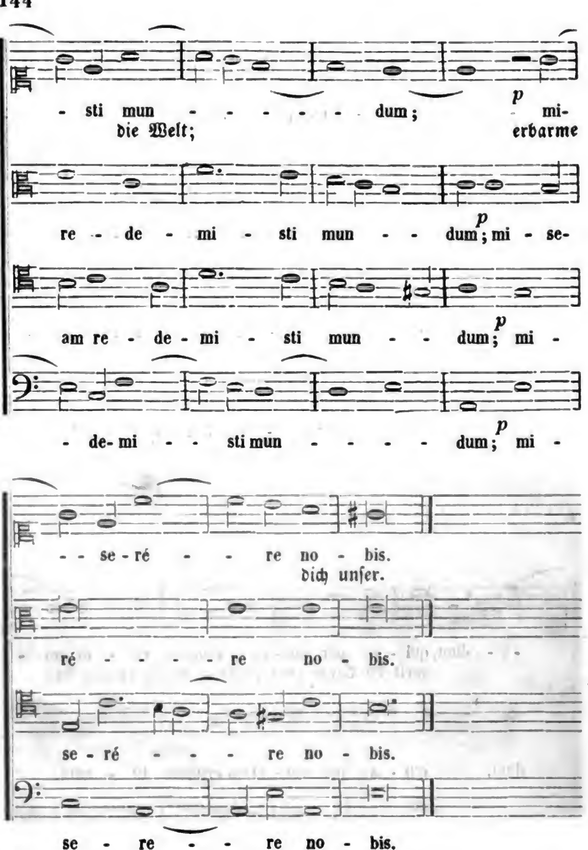


*) Das ♯ ist zugesetzt.


ctam cru-cem tu - am, qui - a per sanctam cru -
heiliges Kreuz, weil du durch dein heiliges Kreuz
ctam cru-cem tu - am, qui - a per sanctam crucem tu -
ctam cru-cem tu - am, qui - a per san-
qui-a per san - ctam crucem tu -


- - - - cem tu - - am re - de-mi-
erlöset hast
- - - - - am re - de - mi - sti
ctam cru - - cem tu - am re - de - mi - sti
- - - - - - - - - am

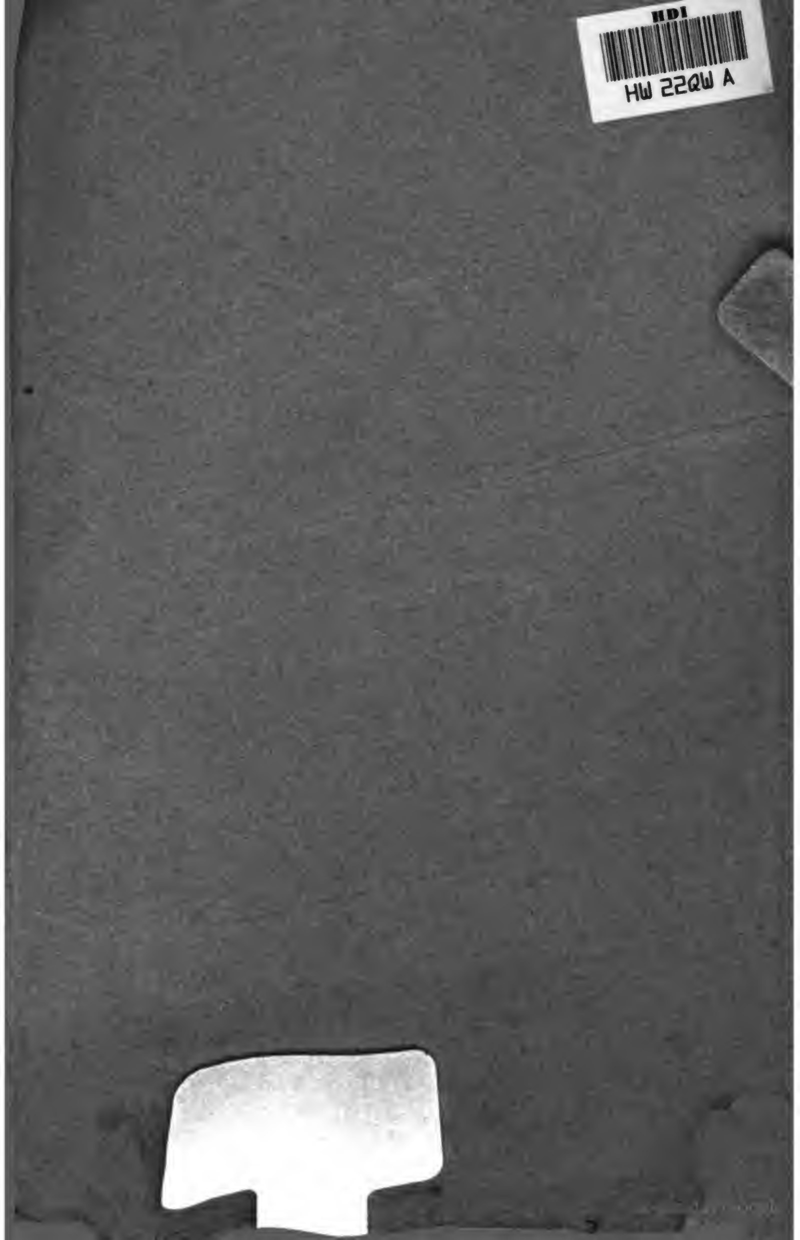

- sti mun - - dum, re- de- mi - sti mun-
die Welt, erlöset hast die Welt,
mun - dum, re - de - mi - sti mun - - -
mun - - dum, re - de - mi - sti mun - -
re - de-mi - - sti mun -


- - dum, qui - a per san - ctam crucem re - de- mi -
weil du durch dein heiliges Kreuz erlöset hast
dum, qui - a per san - ctam crucem tu - am
- - dum, qui - a per san - ctam crucem tu - - -
dum, qui - a per san - ctam crucem tu - am re -



Verbesserungen: Man lese S. 27, Z. 23: hatte; S. 49, Z. 17: diatonische; S. 58, im letzten Liniensystem e statt d; S. 94 im letzten Takte 𝅗𝅥 𝅘𝅥 statt 𝅗𝅥. und nehme S. 80 im ersten Beispiele die Verlängerungspunkte weg.

Buchdruckerei von B. Pop in Trier.


HDI
HW 22QW A

Von dem Verfasser sind folgende Gesangstücke herausgegeben und durch die P. Braun'sche Buchhandlung zu beziehen:

1) Eine Messe für vier Stimmen von *Antonio Lotti*, $3\frac{1}{2}$ Bogen, 8 Sgr.
2) „Anima nostra sicut passer erepta est" für vier Stimmen von *Lorenzo Giorgi*, 1 Bogen, 1 Sgr.
3) „Te Deum laudamus" mit abwechselndem Choral für vier Stimmen von *Giovanni Francesco Anerio*, 1 Bogen, 1 Sgr.

Bei portofreier Einsendung des Betrages erhält man statt vier Exemplare fünf.